

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CHIASME, SENSATION ET IMAGINAIRE DANS LA CRÉATION DE L'ESSAI
CHORÉGRAPHIQUE *AISTHESIS*

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR
JOSIANE FORTIN

AOÛT 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier du fond du cœur, avec gratitude, ma directrice de recherche sensible et dévouée, Manon Levac, qui m'a guidée et conseillée avec générosité et rigueur durant toute la recherche. Merci pour ton soutien précieux et tes commentaires éclairants, toujours partagés avec intelligence et subtilité. Je souhaite également remercier Myriam Tremblay-Quévillon et Antoine Turmine, danseurs et artistes inspirants et investis, qui ont plongé avec enthousiasme dans ce projet. Votre ouverture d'esprit, votre dévouement, vos questionnements et vos réflexions ont profondément contribué à la réalisation de ce mémoire-crédation. J'aimerais aussi remercier Emmanuelle Bourassa-Beaudoin pour son fin regard, ses commentaires constructifs et ses réflexions toujours pertinentes et enrichissantes. Ton implication et ta clairvoyance ont encouragé grandement l'approfondissement et le développement de ce projet.

Je souhaite également remercier tous les professeurs, chargés de cours et le personnel du Département de danse, qui ont, tous et chacun, énormément contribué à faire de ce parcours un cheminement profondément instructif et intéressant. Vous avez su encourager ma réflexion tout au long de la maîtrise. Merci spécialement à Geneviève Dussault pour ses commentaires inspirants en studio et pour ses réflexions avisées. Tes paroles toujours empreintes de finesse et d'authenticité sont très précieuses pour moi. Merci également à : Marie Beaulieu, Sylvie Fortin, Andrée Martin, Johanna Bienaise, Nicole Harbonnier-Topin, Hélène Duval et Catherine Lessard. Merci aux membres du jury : Manon Levac, Danièle Desnoyers et Katya Montaignac.

Merci à mon mari Maxime pour ton support continu, ton amour et pour tes encouragements constants, qui sont inestimables. Merci du fond du cœur pour ton soutien exceptionnel. Merci à tous ceux qui ont été généreusement présents tout au long de ce projet; mes chers parents Monique et Pierre et ma sœur Janika. Merci pour votre amour et pour votre support constant, inconditionnel et profond. Merci à ma famille, ma belle-famille et mes amis, vous qui m'encouragez au fil de tous mes projets avec toujours autant d'attention, c'est si apprécié.

Merci à tous les collaborateurs du projet; Benoit Larivière, Louis Fortin, Nicolas Bernier, Valérie Philibert, Alain Bolduc et Éliane Cantin. Merci au Département de danse pour le prêt des studios de répétition et de la Piscine-Théâtre.

Merci également à Monsieur Pierre Lapointe et sa famille, ainsi qu'à la Fondation de l'UQAM et aux Services à la vie étudiante de l'UQAM, qui ont contribué par le biais de bourses à la réalisation de cette recherche. Ce soutien financier a sans contredit facilité et encouragé le déroulement de la recherche.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES	viii
RÉSUMÉ.....	ix
CHAPITRE I	
INTRODUCTION.....	1
1.1. Motivation et problématique à la base de l'étude.....	1
1.2. Fondements artistiques et théoriques de la recherche	5
1.2.1. Sources artistiques.....	5
1.2.2. Sources théoriques	9
1.3. Présentation du projet de recherche.....	14
1.4. Buts, objet et questions de recherche	16
1.5. Méthodologie (positionnement, paradigme et outils).....	17
1.6. Contribution à la discipline et originalité de la recherche.....	18
CHAPITRE II	
CADRE THÉORIQUE	20
2.1. La « théorie fictionnaire de la sensation » de Michel Bernard.....	20
2.2. Le concept de chiasme	22
2.2.1. La nature chiasmatique de la sensorialité.....	24
2.2.2. Le chiasme intrasensoriel.....	25
2.2.3. Le chiasme intersensoriel.....	28
2.2.4. Le chiasme parasensoriel	33
2.2.5. Le méta-chiasme	34
2.3. La kinesphère fictive	35
2.4. La sensation.....	36
2.5. L'imaginaire	39

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE	43
3.1. Recherche qualitative, constructiviste et autopoïétique	43
3.2. Démarche de création	45
3.3. Collaborations artistiques et contexte de représentation privilégié	49
3.4. Méthodes de cueillette de données	52
3.5. Méthode d'analyse de données : théorisation ancrée	53
3.6. Limites de l'étude	55

CHAPITRE IV

RÉSULTATS	58
Déroulement de la collecte de données	58
4.1. Amorce du travail en studio	62
4.1.1. Dynamique de travail horizontale	62
4.1.2. L'improvisation comme approche de la sensation	65
4.1.3. Rôle de la créatrice et consignes qualitatives	68
4.1.4. Pour opérer les choix chorégraphiques	76
4.2. Le travail de la sensation	80
4.2.1. Le chiasme intrasensoriel	80
4.2.2. L'écoute sensorielle et le chiasme intersensoriel	81
4.2.3. Sortir du visuel	83
4.2.4. La chair : faire corps avec le monde	85
4.2.5. Mouvance de la sensation	87
4.3. L'imaginaire dans la sensation; fonctions de l'imaginaire	89
4.3.1. L'imaginaire qui sustente la sensation	89
4.3.2. Allers-retours entre le « soi réel » et le « soi fictif »	91
4.3.3. L'imagination comme sphère créatrice; nouveaux patrons	93
4.4. L'imaginaire dans la sensation; types d'imaginaires	95
4.4.1. Mémoire et souvenirs	95
4.4.2. Imaginaire sensoriel : sonore, musical, tactile, visualisation multisensorielle... ..	96
4.4.3. Imaginaire des éléments	98

4.4.4. Systèmes corporels (articulaire, osseux, ligamentaire...)	99
4.4.5. Imaginaire spatial : tracés, kinesphère, dynamosphère et kinesphère fictive...	102
4.4.6. Synthèse des types d'imaginaires convoqués au sein du projet	103
4.5. Stratégies de travail	105
4.5.1. Lenteur et mouvements minimalistes, vitesse et répétition	105
4.5.1.1. Temporalités extra-quotidiennes; de la sensation à l'état de corps	113
4.5.2. Regard centré sur soi	115
4.5.3. Moments pour revenir à soi, économie de consignes et de tâches	117
4.5.4. Se surprendre soi-même	118
4.5.5. Répétitions en vue d'un affinement sensoriel et parler au « je »	122
4.6. Structuration chorégraphique : structure semi-improvisée	124
4.6.1. Structure semi-improvisée	124
4.6.2. Points de repère	125
4.6.3. Équilibre entre absence de structure et partition trop encadrante	126
4.6.4. Territoire qualitatif	127
4.6.5. Dialogue	128
4.6.6. Le solo comme partition ouverte	128
4.6.7. Absence d'unisson	130
4.6.8. Utilisation spatiale	130
4.6.8.1. Désertion du centre et asymétrie	130
4.6.8.2. Déplacements émergeant du mouvement de la sensation	132
4.6.9. Choix artistiques	134
4.6.9.1. Silence et univers sonores poreux	134
4.6.9.2. Éclairages et textures	136
4.6.10. Ce que cette expérience de création m'a apporté	137
4.6.10.1. Épuration des consignes spatio-temporelles	138
4.6.10.2. Allouer du temps à la structuration chorégraphique	139
4.6.10.3. Nuances et dosage, travail sur le phrasé des séquences	139
4.6.10.4. Étapes et stations	140
4.6.10.5. Agitation des composantes et traitement des matériaux	141
4.6.10.6. Renouvellement du regard et distanciation	144

4.6.10.7. Établissement de la courbe de l'œuvre, retranchement de sections ..	146
4.6.10.8. Structure globale empreinte d'organicité.....	147
4.6.10.9. Importance de l' « œil extérieur »	148
CHAPITRE V	
DISCUSSION	149
5.1. Conscience, attention et éveil dans le travail des sensations.....	149
5.1.1. Conscience somaisthésique.....	149
5.1.2. Attention, focalisation et éveil : importance de la formation réticulée	155
5.2. Topographie, constellation, déplacement des frontières et météorologie du corps	159
5.3. Kinesphère, Dynamosphère et Kinesphère fictive	165
5.4. Corporéité illimitée : kinesphère fictive, entre-deux, maai	169
5.5. Synthèse des spécificités du travail des sensations	174
CHAPITRE VI	
CONCLUSION	177
APPENDICE A	
EXEMPLE DE QUESTIONS DES GUIDES D'ENTREVUE.....	186
APPENDICE B	
SPÉCIFICITÉS DES SECTIONS CHORÉGRAPHIQUES	188
APPENDICE C	
THÉORISATION ANCRÉE : CODIFICATION	192
APPENDICE D	
FORMULAIRE DE CONSENTEMENT	193
APPENDICE E	
NOTES DE PROGRAMME	201
APPENDICE F	
AFFICHETTE	205
LISTE DES RÉFÉRENCES	206

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
4.1	Théorisation ancrée : mise en relation.....	60
4.2	Théorisation ancrée : mise en relation détaillée.....	61
4.3	Composantes du mouvement et facteurs de l'Effort selon Laban.....	74
4.4	Cartographie des états extatiques et méditatifs.....	111
4.5	Carte des états de conscience.....	112

RÉSUMÉ

Le travail des sensations en danse est basé sur l'aspect qualitatif et énergétique du mouvement et sur la dimension mutationnelle du « sentir ». En entreprenant une recherche-crédation à la maîtrise en danse, je m'interrogeais à savoir si les procédés de structuration chorégraphique auxquels je fais appel dans ma pratique artistique (pratique empreinte d'un travail des sensations) limitent les couches sensorielles et imaginatives explorées pendant le processus de création. Suivant cette problématique, la présente recherche qualitative et constructiviste, de nature autopoïétique, vise à cerner comment il est possible de susciter, préserver et renouveler un travail des sensations et ce, tout au long d'un processus créatif en danse.

En réalisant *Aisthesis*, un essai chorégraphique pour deux danseurs, j'ai cherché à mettre en œuvre trois concepts : le chiasme, la sensation et l'imaginaire, des concepts issus de la « théorie fictionnaire de la sensation » du philosophe Michel Bernard. Cette théorie est présentée dans son ouvrage *De la création chorégraphique* (2001), où le philosophe interprète la théorie chiasmatique de la sensorialité de Maurice Merleau-Ponty.

Les résultats, analysés à l'aide de la théorisation ancrée, mettent en lumière les types d'explorations réalisées, les stratégies créatives utilisées et les procédés de structuration employés afin de favoriser un travail des sensations. Je redéfinis ensuite le travail des sensations en présentant l'idée d'une conscience *somaisthésique*, qui s'apparente à une forme d'« écoute sensorielle ». Je propose également une réflexion autour de la kinesphère fictive, un espace imaginaire aux contours, à la structure, à l'amplitude, aux qualités et aux propriétés modulables chorégraphiquement, ainsi que par les interprètes eux-mêmes.

La contribution de mon projet à l'avancement des connaissances est d'amener un regard expérientiel et « chorégraphique » sur la « théorie fictionnaire de la sensation » de Michel Bernard.

Mots-clés : Danse contemporaine, création chorégraphique, sensation, imaginaire, chiasme, aisthesis, kinesphère fictive

CHAPITRE I

INTRODUCTION

1.1. Motivation et problématique à la base de l'étude

La motivation à la source de ce mémoire de recherche-crédation correspond à un besoin ressenti, en tant que jeune créatrice, de mieux comprendre les fondements de ma pratique chorégraphique, de situer plus précisément mon approche dans le paysage de la danse, de cerner davantage les procédés qui me permettent de mettre en œuvre la sensibilité que je recherche tant à travers la danse, de comprendre comment la sensation peut encore être vibrante et « authentique » lorsque mon œuvre est en cours de structuration et lorsqu'elle est présentée sur scène, ainsi que de tisser des pistes de sens entre ma démarche créative et certains concepts philosophiques issus de discours phénoménologiques et artistiques.

Pour identifier cette motivation et la problématique de cette étude, j'ai tout d'abord plongé dans l'étude de mes projets chorégraphiques antérieurs à cette recherche-crédation afin de cerner plus précisément ce qui m'émeut, me porte, me fait vibrer à travers mes créations et, en contrepartie, ce qui entraîne chez moi certaines insatisfactions et remises en questions. En ce sens, je tiens d'abord à souligner que ma démarche chorégraphique prend racine dans un travail sur la sensation. En tant que créatrice, je m'intéresse à l'aspect sensible, qualitatif et énergétique du mouvement, plutôt qu'à « sa fonction significative ou sa forme » (Després, 2000, p. 5). Au sein de mes processus de création, lors des improvisations que je propose, mon attention se porte principalement sur l'expérience phénoménologique du danseur, sur son vécu, sur les pulsions, vibrations, sensations et oscillations qui l'animent, plutôt que sur ses habiletés techniques ou sur sa capacité à exécuter des mouvements complexes et précisément définis que je lui aurais transmis. À cet

effet, je suggère des explorations dansées qui invitent l'interprète à être « à l'écoute » et attentif aux sensations internes qui l'habitent, à se nourrir de ses fictions personnelles et à s'inspirer de son imaginaire. Pour ce faire, je recours par exemple à des stratégies telles que des évocations sonores, des matières, des stimuli et des images fictives qui servent de source d'inspiration ou j'évoque des contraintes qui limitent et orientent les possibilités de mouvement, invitant ainsi le danseur à faire des choix personnels créatifs, cela me semblant être une piste féconde pour engager sa sensibilité et son imaginaire.

De plus, proposer des explorations qui se déroulent les yeux fermés présente un intérêt grandissant dans ma démarche, cela découlant de mon approfondissement de la pratique du Mouvement Authentique. Dans cette pratique, la personne qui est en mouvement a toujours les yeux clos et elle est invitée à prendre conscience de ce qui se manifeste dans son inconscient et dans son imaginaire lorsqu'elle se meut. Elle porte également attention au monde sensible qui l'entoure et à la façon dont elle réagit au contact de l'environnement. Elle convoque une forme d'attention nommée le « témoin intérieur », qui est un type de présence à soi qui vise à remarquer et constater, en tentant de n'émettre aucun jugement, en acceptant plutôt leur existence en soi, les diverses fictions, images, perceptions, sensations, interrogations et pensées qui apparaissent dans son propre corps, dans son être, pendant que se déroule le mouvement. Déjà, ma création *Les voix de l'ombre* (2010) présentait les prémices de cet intérêt envers les mouvements dansés qui s'effectuent le regard clos, puisqu'on retrouvait dans cette chorégraphie un duo lors duquel l'un des deux interprètes avait les yeux fermés. Ce danseur avait pour consigne d'être attentif à sa sensorialité tout en étant concentré sur les variations thermiques de sa peau et sur ce qu'il ressentait sur celle-ci suite aux mouvements de sa partenaire qui l'effleuraient. Dans ce présent projet de recherche-crédation, je m'intéresserai à poursuivre ce type d'exploration qui s'inspire de la pratique du Mouvement Authentique, puisque cela me semble une piste féconde pour éveiller les sensations et la sensorialité de l'interprète.

En 2012, alors que je débute mes études à la maîtrise, la découverte de la « théorie fictionnaire de la sensation », qu'énonce le philosophe français Michel Bernard dans son livre *De la création chorégraphique* (2001), a été un moment important dans mon

cheminement, venant en quelque sorte m'éclairer au sein de ma démarche de jeune créatrice, puisque cette théorie philosophique met de l'avant l'aspect « fictionnaire » de la sensation. Constatant que certaines dimensions de ma démarche sont en résonance avec cette théorie, notamment un intérêt pour l'exploration de différents états, pour une recherche sur la « diversité et l'intensité des sensations », pour l'élaboration de « multiples fluctuations » des « pulsions » et pour un travail sur l'imaginaire (p. 99), cela m'a amenée à questionner davantage mes œuvres au regard de la sensibilité qui s'y dégage. Ainsi, dans le cadre de cette recherche-crédation, je m'intéresserai à étudier comment je peux mettre en œuvre la théorie philosophique de Michel Bernard au sein d'un processus de création d'une œuvre chorégraphique. Je chercherai à voir comment elle *nourrit* et *investit* la dimension sensible de ma danse.

Force est d'admettre cependant que face à mes propres créations, je ressens parfois une certaine part d'insatisfaction, constatant quelquefois qu'elles semblent masquer paradoxalement la sensibilité que je recherche tant. Je réalise que durant l'étape de la structuration de l'œuvre et lors des représentations, la sensibilité, qui m'apparaissait si féconde, si riche et si présente chez les interprètes lors des explorations en studio, semble s'évincer partiellement et être reléguée au second plan lors des périodes subséquentes. Le processus de composition de l'œuvre me paraît parfois contraindre les mouvements dans leur portée poétique et amener ceux-ci à être davantage figés ou formels. Par exemple, lorsque je précise aux interprètes une grande quantité d'informations concernant, entre autres, l'exécution de chacun des mouvements, de nombreux détails auxquels ils doivent penser en dansant, la signification de tel ou tel passage, la raison d'être logique d'une séquence dans l'œuvre, je constate que cela amène le danseur à être concentré sur toutes les informations structurelles fournies et qu'il semble se laisser moins porter par ses sensations. À cet effet, je m'interroge à savoir si les choix compositionnels auxquels je fais appel limitent la portée et les résonances qui peuvent émaner des couches sensorielles, imaginatives et créatives qui ont été explorées pendant le processus. Je constate que lorsque j'organise les séquences chorégraphiques au sein d'une œuvre, je suis portée à chercher une explication logique et cohérente qui sous-tend leur enchaînement et à prévoir chaque instant dans les moindres détails. Cela semble malencontreusement mettre de l'avant la structure de

l'œuvre de façon prépondérante et « encadrer » excessivement la sensibilité recherchée. Moi-même, en tant que spectatrice de mon œuvre, j'en décèle rapidement les enchaînements prévisibles et la continuité logique. Le danger que présentent des « structurations excessives » (Louppe, 1997, p. 232) effectuées lors de l'étape de la composition d'une création chorégraphique est de restreindre le caractère énigmatique de l'œuvre et d'amener le regard du spectateur à déceler immédiatement « les strates constitutives de son élaboration » (p. 216). En ce sens, je me questionne à savoir si l'étape de composition, dans ma démarche de chorégraphe, bénéficierait d'être régie par des procédés de structuration moins encadrants et par une organisation moins rationnelle afin que s'y révèlent davantage les moments éphémères survenus en studio, les sensations et les fictions que je cherche tant à rendre manifestes dans mon œuvre.

Ainsi, face à cette insatisfaction propre à ma démarche se dessine l'« univers problématique » de cette étude. Le territoire de questionnement de cette recherche, le « territoire de création de sens » (Karsenti et Savoie-Zajc, 2004, p. 66), prend racine dans une sensation d'inconfort qui fait écho à « un manque, une absence, une carence, un écart entre une situation souhaitée et la situation actuelle » (Chevrier, 2003, p. 97). La problématique de cette étude consiste en un territoire de questionnement qui émerge à partir d'une certaine tension ressentie entre l'aspect parfois figé et encadrant que je ressens à l'étape de la composition de mes œuvres et l'aspect sensible de la danse que je recherche, mais qui semble parfois malencontreusement contraint ou relégué au second plan lors de la structuration chorégraphique. Les questionnements suivants orientent la problématique de cette étude : comment mon œuvre chorégraphique peut-elle révéler une expérience vécue, sensible et poétique ? Quels procédés de composition peuvent être employés lors de la structuration de l'œuvre afin de mettre en évidence l'aspect sensible de la danse sans restreindre sa portée ? Comment la « théorie fictionnaire de la sensation » de Michel Bernard peut-elle nourrir ma démarche créative et contribuer au développement de ma pratique empreinte d'un travail des sensations ?

1.2. Fondements artistiques et théoriques de la recherche

1.2.1. Sources artistiques

Mon étude, en tant que recherche-création, s'inscrit dans une mouvance qui valorise le travail des sensations en danse contemporaine. Le travail des sensations est basé sur l'aspect qualitatif du mouvement et sur la dimension mutationnelle du « sentir ». Il s'agit d'« une esthétique plaçant en son cœur la sensation, la qualité, l'énergie du mouvement » (Després, 2000, p. 5). Cette esthétique sous-tend une logique du mouvement « aisth  tique », terme qui provient « du grec *aisthêsis* : sensation » (p. 7), c'est-à-dire une logique sensible et processuelle, non figurative, qui s'oppose «    une logique de la reproduction, de l'imitation et du moulage. [...] Il y va donc d'un mouvement sensible où la forme du mouvement, si elle existe bien sûr, est secondaire, non-arrêtée et non-catégorisée » (p. 16). Le travail des sensations valorise la transformation du corps et le processus expérientiel sous-tendant le mouvement, plutôt que la finalité de ce dernier. Il se rapporte à la « singularité sensible » du corps et amène les danseurs à « s'ouvrir sur un autre corps, comme corps possible » (Després, 2000, p. 9). La sensation peut ainsi être envisagée en tant que « cheminement d'un mode perceptif à un autre, comme d'un mode de corporéité à un autre » (p. 10). En ce sens, un état d'ouverture et de disponibilité est nécessaire chez le danseur afin que le travail des sensations se manifeste de façon personnelle et créative : « pour parvenir au raffinement de son réseau sensoriel, le danseur doit se trouver dans un d'état d'ouverture au sensible et [...] s'adonner à une recherche de sensations nouvelles » (Lavoie-Marcus, 2011, p. 92).

Les pratiques chorégraphiques contemporaines qui s'intéressent aux sensations, ainsi qu'aux   tats de corps, c'est-à-dire à « l'ensemble des tensions et intentions qui s'accroissent intérieurement et vibrent extérieurement » (Guisgand, 2004, p. 8), sont plutôt fréquentes actuellement. Les chorégraphes cherchent de plus en plus à mettre en scène des corporéités sensibles et « dispersives » (Perrin, 2006), plutôt que des corps formels et univoques. Dans cette optique, la chorégraphe française Odile Duboc propose à ses danseurs, dans le *Projet*

*de la matière*¹ (projet créé en 1993 et repris en 2003), de partir d'un imaginaire commun associé aux quatre éléments pour éveiller leurs sensations :

L'eau, l'air, le feu et la terre [...] trouvent ici une valeur propre, éloignée des images ou symboliques qui leur sont habituellement associées. Ces éléments ont avant tout, chez Odile Duboc, une réalité sensible. Ils renvoient à un imaginaire qui convoque des sensations conduisant à l'invention du mouvement et d'un état corporel. (Perrin, 2007, p. 18)

Une autre artiste qui s'inscrit dans cette mouvance du travail des sensations est la chorégraphe française Maria Donata D'Urso. Les œuvres de cette dernière et d'Odile Duboc trouvent leur fondement dans ce que Després (2000) décrit comme une « logique du geste poétique » (p. 7), c'est-à-dire une logique du mouvement basée sur une oscillation constante entre deux pôles, à l'image des figures poétiques telles que l'entre-deux, le chiasme et l'oxymore, c'est-à-dire une logique sensible qui « trouble la dichotomie sujet/objet, intérieur/extérieur sans pourtant la renverser » (p. 8). En ce sens, dans *Pezzo 0 (due)*² (2002), Donata D'Urso travaille sur la peau et sur les frontières du corps. Elle oriente « singulièrement l'image du corps vers ses contours, vers une membrane, pour finalement interroger ses limites et peut-être les défaire » (Perrin, 2006, p. 5). Elle amène les frontières du corps à résonner entre elles dans une interconnexion, dans une sorte de chiasme : « c'est penser d'abord la continuité plutôt que l'interruption, la relation entre des surfaces et l'échange entre l'une et l'autre » (*ibid.*). La peau est alors une surface sensible mouvante et poreuse, un « diaphragme », un « lieu de passage » (Donata D'Urso, dans Perrin, 2006, p. 5) « qui laisse circuler l'intérieur vers l'extérieur et réciproquement » (Perrin, 2006, p. 5).

Dans la même mouvance orientée autour du travail des sensations, le travail chorégraphique de Catherine Gaudet, notamment avec sa pièce *Je suis un autre*³ (2012), permet de dévoiler des corps intimes et sensibles sur scène. Dans l'œuvre de Gaudet, les dynamismes et les formes des mouvements varient selon l'intensité des sensations vécues par les danseurs. Les interprètes sculptent l'intérieur de leur corps selon des forces

¹ Duboc, O. (chorégraphe). (1993). *Projet de la matière*. Belfort : Centre national chorégraphique de Franche-Comté.

² Donata d'Urso, M. (chorégraphe). (2002). *Pezzo 0 (due)*. Lisbonne : Festival Danças na Cidade.

³ Gaudet, C. (chorégraphe). (2012). *Je suis un autre*. Montréal : Théâtre Lachapelle.

intérieures qui les investissent et selon les états dans lesquels ils se plongent. Ils sont alors invités à développer une écoute interne de leurs sensations kinesthésiques, à l'instar du travail d'Odile Duboc :

[La] sensation fait donc référence à ces sensations de mouvement à l'intérieur du corps, qui se découvrent dans la localité, la multiplicité et les mouvements minimaux. Ces sensations de mouvements sont alors tout à fait rapportables à ce que, les physiologues appellent, le « sens kinesthésique » qui signifie étymologiquement « sensation de mouvement » (appelée aussi « proprioception » : sensibilité du corps propre). (Després, 2000, p. 20)

Également, dans une optique semblable, des chorégraphies ont été développées autour de la privation sensorielle, comme l'œuvre *Man*⁴, une pièce créée en 2005, dans laquelle le chorégraphe et interprète belge Kris Verdonck se meut avec une sphère noire opaque qui englobe sa tête et limite sa vision. « La privation sensorielle et, par-dessus tout, la limitation des possibilités et des impulsions de ses sens le rendent extrêmement sensible au moindre changement de lumière, de sonorité, de mouvement, etc. » (<http://www.margaritaproduction.be/fr/project/man>). En réduisant l'usage de la vue, le danseur sollicite alors grandement sa kinesthésie, tout comme les récepteurs sensibles de son corps. Les sensations du danseur sont ainsi valorisées et exacerbées, plutôt que l'aspect esthétique de ses mouvements.

En ce sens, mon projet de création, dans le cadre de cette recherche, s'inscrit dans une mouvance actuelle en danse contemporaine, à l'instar de l'approche de Duboc, Donata d'Urso, Gaudet et Verdonck, une mouvance qui prend pour point de départ le travail des sensations dans l'élaboration d'une création chorégraphique et qui s'intéresse à ce que vit le danseur plutôt qu'à la forme de ses mouvements.

D'un point de vue historique, cette mouvance artistique, qui concerne le travail des sensations en danse, est intimement liée aux pratiques somatiques. L'éducation somatique inspire depuis quelques décennies déjà des chorégraphes en danse contemporaine, essentiellement depuis les années 70, bien que l'émergence des méthodes somatiques remonte toutefois à plus tôt. Déjà, en danse moderne, avec l'apport des théoriciens Français

⁴ Verdonck, K. (chorégraphe). (2005). *Man*. Bruxelles : Kaaaitheater.

Delsarte, Émile Jaques-Dalcroze et Rudolf von Laban, on cherchait à exprimer des pulsions intérieures, des forces vitales et une dimension spirituelle, en souhaitant s'éloigner de la figuration et de la « mimesis » pour expérimenter « les possibilités d'un corps sensible, conçu dans son rapport avec la vie » (Després, 2000, p. 5). On s'éloignait d'une logique mimétique pour explorer des modalités expressives individuelles et personnelles, puisant à même l'intériorité de l'individu. Ayant émergé au début du XXe siècle en Occident, les pratiques somatiques⁵ s'inscrivent dans une tangente similaire à celle de la danse moderne (Després, 2000). Les méthodes d'éducation somatique ont été développées par des pionniers qui cherchaient l'auto-guérison, puis elles furent disséminées par leurs étudiants à partir des années 1930 et ensuite intégrées à des pratiques artistiques ou éducatives dès les années 1970 essentiellement (Mangione, 1993; Fortin, 1996). En France, plusieurs approches somatiques ont été transmises et popularisées par Odile Rouquet et Hubert Godard dans les années 1980 (Lawton, 2012, p. 144), influençant dès lors les prochaines générations de chorégraphes.

L'éducation somatique regroupe des pratiques diversifiées, telles que : la Méthode Feldenkrais, les Bartenieff Fundamentals, l'Eutonie, la Technique Alexander, l'Ideokinesis et le Body-Mind Centering, parmi plusieurs autres. Ces méthodes valorisent le processus qui sous-tend les mouvements, non pas uniquement le résultat ou le but : « Dans une perspective somatique le savoir se construit dans l'expérience propre de chaque individu » et amène ce dernier « à valoriser le processus tout autant que le produit » (Fortin, 1996, p. 24). L'éducation somatique a pour leitmotiv : « être capable de sentir pour agir » (p. 19) et elle vise la compréhension du corps en mouvement (Kuypers, 1996), le développement d'« une conscience accrue et approfondie des mouvements » (Després, 2000, p. 8), ainsi qu'un « travail de raffinement sensoriel » (Fortin, 1996, p. 18). À la fois les principes moteurs, l'émotion et la sensation sont pris en considération. Ce sont « des approches où les domaines sensoriel, cognitif, moteur, affectif et spirituel se côtoient » (p. 16).

⁵ En Amérique, les pratiques somatiques étaient autrefois désignées par des appellations telles que « body therapies, body work, body awareness, body-mind practices, hands-on work, releasing work » (Fortin, 1996, p. 16). En 1976, Thomas Hanna utilise le terme « somatics » dans une publication (Mangione, 1993), puis peu à peu, le vocable « éducation somatique » s'impose, essentiellement à la fin des années 1980 (Fortin, 1996).

Aux États-Unis, dès les années 50, « dans la danse contemporaine c'est quelqu'un comme Ann Halprin qui, parmi les premières » introduit des principes somatiques dans son enseignement et « qui influença grandement toute la danse post-moderne par le biais de ses élèves renommés tels Simone Forti, Yvonne Rainer et Trisha Brown. Aujourd'hui, bien d'autres poursuivent ces démarches » (Kuypers, 1996, p. 14). Depuis les années 70, on peut trouver un bon nombre de chorégraphes qui puisent dans les méthodes somatiques afin d'en intégrer des principes dans leurs approches pédagogiques ou créatives. En Amérique du Nord, un courant « procède à une lecture du corps de type phénoménologique, la démarche intérieure d'éveil et d'élargissement de la conscience y est privilégiée » (Fortin, 1996, p. 16).

Parmi les chorégraphes et danseurs de la mouvance « aïsthétique » qui a pris de l'importance dans les dernières décennies du XXe siècle et au début du XXIe siècle, essentiellement depuis les années 1970 aux États-Unis et 1980 en France, on peut penser, notamment, à ces artistes qui oeuvrent en Europe : Odile Duboc, Lulla Chourlin, Meg Stuart, Marie-Christine Gheorghiu et Patricia Kuypers, ainsi qu'aux Québécois : Benoît Lachambre, Manuel Roque, Jean-Sébastien Lourdaï et Catherine Gaudet (Amra, 2007; Després, 2000; Kuypers, 1996; Montaignac, 2015). Je m'inscris donc, à l'instar de ces chorégraphes, dans une mouvance actuelle du travail des sensations en danse.

1.2.2. Sources théoriques

Par ailleurs, en tant que chercheuse, l'idée de faire dialoguer la danse et la philosophie au sein d'une œuvre chorégraphique m'interpelle, depuis ma découverte de la théorie de Bernard, telle qu'il la présente dans son livre *De la création chorégraphique* (2001). Les créations chorégraphiques inspirées de fondements théoriques, d'*a priori* philosophiques et de sources littéraires semblent contribuer à amener la danse sur de nouveaux territoires de réflexion, comme en témoignent les projets de jeunes créateurs français et européens qui s'emploient « résolument à dénoncer certaines modalités disciplinaires et institutionnelles de la danse, notamment via un rapport [...] avec des textes et des enjeux philosophiques » (Filion, 2009, p. 1). Depuis la fin des années 1990, une mouvance artistique tend « à faire

glisser les enjeux de la création chorégraphique vers une inscription dans des domaines plus larges, non plus exclusivement scéniques ni même seulement artistiques, mais *en dialogue* avec les autres pratiques d'investigation que sont la science et la philosophie » (p. 2). Cette mouvance suscite un déplacement des frontières entre les disciplines artistiques, philosophiques et scientifiques, ce qui permet, par le fait même, de valoriser la nature illimitée de la sensation, qui transcende le disciplinaire, comme le souligne Bernard (2001). Il s'agit d'une tendance qui s'intéresse au « passage à l'illimité, au déplacement et non à l'effacement des frontières, à la tension immanente à la sensation et non à une simple transversalité interartistique » (p.133).

Ma recherche présente une parenté avec cette mouvance qui tend à mettre de l'avant des enjeux philosophiques et à souligner l'aspect sensoriel de la danse. En fait, les fondements théoriques et philosophiques de ma recherche s'inscrivent dans le champ de la phénoménologie de la danse, un champ d'étude qui s'est développé à partir de la philosophie de Merleau-Ponty, cette dernière étant, comme le souligne Lavoie-Marcus (2011), « apte à fournir un cadre de pensée, voire un contexte de révélation à l'expérience vécue de la danse » (p. 14). La phénoménologie de Merleau-Ponty, qui sous-tend la « théorie fictionnaire de la sensation » de Bernard⁶, invite à « penser le corps propre à partir de sa détermination la plus neutre, à savoir comme vivant et, par conséquent, à produire une phénoménologie de l'être-en-vie » (Barbaras, Bimbenet et Cariou, 2003, p. 188). En ce sens, la phénoménologie semble faire écho à la dimension sensorielle, imaginative et vécue que je recherche tant en danse.

Le phénoménologue et « penseur de la sensation » Renaud Barbaras (Lavoie-Marcus, 2011, p. 102) approfondit la pensée de Merleau-Ponty en expliquant l'entrelacement entre l'expérience artistique et la vie perceptive (Barbaras *et al.*, 1998, p. 22). En effet, il invite « à prendre comme point de départ l'épreuve sensible et à voir comment celle-ci assure le prolongement entre perception et expérience esthétique, comment elle est une activité permettant de lier le corps comme matière sensible et le corps comme matière mouvante

⁶ La théorie chiasmatisée de la sensorialité développée au sein de l'ouvrage merleau-pontyen *Le Visible et l'Invisible* (1964) est réinterprétée et développée par Bernard (2001) au sein de la « théorie fictionnaire de la sensation ».

et créative » (Lavoie-Marcus, 2011, p. 105). Pour Barbaras, à la suite de Paul Valéry, l'expérience sensible recèle une certaine productivité qui permet d'établir une continuité entre la sensation et la création artistique : « la sensation, en tant qu'elle donne lieu à un mouvement spontané, apparaît comme une œuvre inchoative et l'œuvre proprement dite comme une amplification du mouvement qui s'esquisse dans la sensation » (Barbaras *et al.*, 1998, p. 32). En ce sens, pour ce philosophe, la danse contribue à une intensification de la sensation : « la danse se situe [...] à l'articulation des créations spontanées de la sensibilité et de la création artistique et elle en révèle la continuité » (p. 38). Plusieurs chorégraphes s'intéressent à cet effet à étudier et révéler ce dynamisme, cette mouvance, cette amplification et cette productivité que suscite la sensation dans l'acte de création artistique.

Présentant une certaine corrélation avec la mouvance décrite précédemment, qui tend à mettre de l'avant l'aspect sensoriel de la pratique artistique et de la danse et à puiser dans la philosophie pour déplacer les frontières de l'art, les mémoires de création réalisés par les chorégraphes-chercheurs montréalais Catherine Gaudet et Nicolas Filion, intitulés respectivement *L'ambiguïté comme vecteur de sensation : réflexion sur quatre études chorégraphiques* (2012) et *Pour une logique chorégraphique de la sensation* (2009), constituent des sources littéraires importantes pour ma recherche, car ces documents présentent une réflexion sur des essais chorégraphiques qui ont été réalisés à partir d'*a priori* philosophiques. Ils traitent également de l'intégration du concept de sensation au sein d'un processus de création chorégraphique. Chez Gaudet (2012), la sensation se manifeste par le biais d'un travail sur l'ambiguïté qui n'est pas sans rappeler l'idée de chiasme définie par Merleau-Ponty :

Si, pour susciter la *sensation* dans l'œuvre, le figuratif et l'abstrait doivent être mis de côté, j'en déduis que ce serait dans une ambiguïté entre plusieurs sens possibles que cette *sensation* émanerait. L'entre deux (vérités, symboles, situations ou états) me semble susceptible d'établir une zone d'insécurité et de chute de repères par où la sensation se laisse plus facilement inviter. La sensation serait-elle alors le résultat d'une œuvre ou d'une situation à l'image de la réalité telle que la décrivait Merleau-Ponty; un constant entrelacement de sensations et de forces, une réalité multiple, jamais figée [...] ? (Gaudet, 2012, p. 10)

Quant à Filion (2009), il présente la sensation au sein de son œuvre comme étant un ensemble de forces, de figures, de rythmes et de « devenirs » relevant de la *Logique de la sensation* de Deleuze (p. 16). Ce qui m'apparaît intéressant dans le cadre de mon étude est d'interroger les moyens, stratégies et procédés chorégraphiques que ces deux chercheurs ont déployés pour parvenir à rendre manifeste au sein de leur démarche artistique le concept théorique et philosophique de « sensation ». Chez Gaudet (2012), la sensation est considérée comme « un phénomène de captation des forces qui investissent à la fois l'artiste créateur, le danseur et le spectateur qui en est témoin » et « à la manière deleuzienne pour faire référence à un état de fascination » (p. 18). Comme le révèle ses études chorégraphiques, la sensation est abordée en tant que force et elle est envisagée comme « une entité possédante » qui émane de « l'intérieur du danseur; de son désir » (*ibid.*). Il s'agit donc d'une force en mouvement. En ce sens, on peut considérer que dans sa démarche chorégraphique, « il s'agit alors non seulement de sentir les mouvements mais aussi de mettre la sensation *en* mouvement : la sensation suit le processus mutationnel du corps » (Després, 2000, p. 122).

Chez Filion (2009), on retrouve des procédés de suraccumulation de matières sensibles et de stimuli. Une superposition excessive de « différents niveaux et domaines de sensation » (p. 9) est encouragée, notamment grâce à un environnement sonore et scénographique saturé et surchargé. Dans le projet chorégraphique réalisé dans le cadre de sa recherche-crédation, Filion fait appel à un environnement sensible envahissant « en jouant sur l'intensité des forces en présence » (*ibid.*) afin qu'émergent des sensations chez les danseurs.

La rudesse parfois cataclysmique de l'environnement sonore de Philippe Lonergan [imprègne la danse]; le travail des corps se voyant parfois envahi par un surplus de sensations auditives qui engendrent toutes sortes d'écarts ou de brouillages perceptifs, faire fi du surplus de stimuli étant presque impossible. (p. 23)

De plus, des « structures étranges envahiss[en]t l'espace [et] agissent comme une porte supplémentaire vers l'ouverture [...] des sensations » (*ibid.*). La sensation est alors éveillée et générée par des stimuli issus de l'environnement sonore ou par un contact entre le

corps des danseurs et les éléments scénographiques. L'accumulation d'éléments sensibles envahit inéluctablement l'œuvre, les danseurs et les spectateurs, contribuant ainsi à un brouillage sensoriel. Le corps des artistes est submergé par un surplus d'informations et est touché sensiblement à toutes sortes d'endroits sans qu'il ne soit possible de cerner, de distinguer ou de différencier les sensations qui investissent le corps, celui-ci étant en quelque sorte volontairement placé dans une « surdose » obligatoire de sensations. Cette suraccumulation contribue d'une certaine manière à « l'ouverture et à l'éclatement des sensations » (*ibid.*).

Les exemples donnés précédemment exemplifient le fait que des chercheurs-chorégraphes, tels que Gaudet (2012) et Fillion (2009), tendent depuis récemment, essentiellement depuis la fin des années 90, à s'inscrire dans une mouvance artistique qui met de l'avant l'aspect sensoriel de la danse et qui puise dans la philosophie pour déplacer les frontières de l'art.

La chercheuse Catherine Lavoie-Marcus (2011) a pour sa part entrepris une démarche parallèle à cette mouvance au sein de son mémoire de recherche théorique intitulé *Vers une phénoménologie de la danse : une approche merleau-pontienne*. Dans son mémoire, elle propose une analyse phénoménologique de la danse et étudie la sensation à partir de la pensée de Merleau-Ponty. Entre autres, elle met en évidence le processus complexe de transformation des mouvements présent dans la danse butô, un processus qui repose sur l'imaginaire et la métaphoricité du corps et qui contribue à mettre de l'avant la sensation du danseur (p. 93). Lavoie-Marcus procède à son analyse en tissant des pistes de sens avec la « théorie fictionnaire de la sensation » de Bernard. Elle suggère des réflexions théoriques qui visent à illustrer comment cette théorie éclaire les processus dynamiques sous-tendant la sensation, telle qu'elle est en œuvre dans la danse. Au sein de mon projet de recherche-crédation, en réponse à cette analyse théorique de Lavoie-Marcus, je m'intéresserai à examiner la façon dont ma pratique révèle et amplifie la sensation. Je chercherai à savoir comment je mets en œuvre la « théorie fictionnaire de la sensation » de Bernard dans ma démarche chorégraphique, dans la pratique même. Actuellement, dans le milieu de la création artistique, il semble que les œuvres chorégraphiques ayant été réalisées en lien avec

cette théorie soient plutôt rares. L'idée de chiasme, au cœur de cette théorie, est parfois nommée au sein des recherches théoriques de quelques chorégraphes (Gaudet, 2012; Lavoie-Marcus, 2011), mais elle semble encore peu explorée au sein même de la pratique de création chorégraphique.

Un autre ouvrage théorique apparaît essentiel dans le cadre de ma recherche, soit la thèse de doctorat d'Aurore Després (2000), qui s'intitule *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : logique du geste esthétique*. Dans cette thèse, l'auteure décrit les fondements du travail des sensations en donnant des exemples concrets issus du travail des chorégraphes Odile Duboc et Trisha Brown, ainsi que de la danse Contact Improvisation. Elle aborde, parmi plusieurs autres thèmes, la logique du mouvement-sensation, le geste poétique, la perception versus la sensation, le travail des sens et l'imagination, des sujets que je chercherai assurément à approfondir dans cette recherche et à développer dans une perspective personnelle, propre à mon processus de création.

1.3. Présentation du projet de recherche

Dans le cadre de ce mémoire, mon projet de recherche consiste à élaborer une création chorégraphique à partir des concepts suivants : la sensation, le chiasme et l'imaginaire⁷. Pour débiter, je procéderai à l'étude des fondements théoriques de ma recherche, par le biais de l'analyse de ma revue de littérature. Puis, j'entamerai le processus de création qui s'échelonnnera sur trois périodes; soit l'élaboration, la création et la présentation de l'œuvre. Je m'intéresserai à ces différents temps de l'œuvre au sein de ma recherche.

Tout d'abord, l'étape de l'élaboration correspond à l'amorce de l'œuvre et consiste à « isoler l'élément essentiel, le fil profond du désir » (Louppe, 1997, p. 249) initial, afin de concevoir et préparer les grandes lignes du projet qui sera réalisé. Il s'agit des « prémices de l'œuvre » (p. 245). Je procéderai à cette étape d'élaboration du projet par le biais de périodes où je serai seule en studio, lors desquelles je préparerai des consignes

⁷ Voir sect. 2.5. pour une explication concernant l'usage du terme imaginaire en tant que concept

d'improvisation qui seront ensuite partagées avec les interprètes. Je concevrai des propositions qui serviront de prémisses et de champs d'exploration possibles pour la prochaine étape; la création en studio.

Ensuite, l'étape de la création correspond à la période qui s'échelonne depuis le début des explorations en studio avec les interprètes jusqu'à la structuration de l'œuvre, cette dernière consistant en « la construction d'une unité chorégraphique entière, œuvre ou fragment d'œuvre » (p. 211). J'inviterai deux interprètes, Myriam Tremblay-Quévillon et Antoine Turmine, à collaborer au processus de création et à réaliser un duo. Après les trois premiers mois de recherche-crédation en studio, je solliciterai également la collaboration d'une conseillère artistique/répétitrice, soit Emmanuelle Bourassa-Beaudoin, afin qu'elle puisse assister et intervenir durant les périodes de création et lors des répétitions en studio. Je l'inviterai à agir comme répétitrice vers la fin du projet principalement, mais également comme conseillère artistique et œil extérieur pendant le déroulement du processus créatif.

En termes de procédés, voici les grandes lignes de l'approche que j'envisage pour la création en studio (les procédés seront davantage définis subséquentement, dans le chapitre III, qui porte sur la méthodologie) : je proposerai diverses improvisations se déroulant, entre autres, dans une grande lenteur et les yeux fermés (dans une démarche inspirée du Mouvement Authentique) afin d'inviter le danseur à travailler sur une forme d'« écoute interne »; j'encouragerai également les interprètes à faire appel à leur imagination pour convoquer des sensations en leur proposant par exemple des métaphores ou des images (en mouvement); puis, le « chiasme » sera exploré par un travail sur l'interconnexion entre l'intériorité et l'extériorité du corps.

À l'étape de la structuration, les études dansées probantes en lien avec ces concepts seront ensuite arrimées entre elles afin d'élaborer une œuvre chorégraphique qui allie ces différentes capsules exploratoires. Je tenterai, au sein du processus de structuration, d'avoir recours à des modes de composition qui laissent place à la sensibilité des danseurs et qui permettent de valoriser le travail sensoriel abordé en studio. Il s'agira, à travers la

« construction de l'œuvre » et son organisation, de procéder à la « distribution des éléments sensibles » (p. 214) en suivant un mode approprié au projet.

Finalement, la dernière étape est la présentation de l'œuvre, soit « le spectacle : moment où le travail de la danse accède à une dimension publique, où une œuvre ou du moins une proposition artistique, rencontre [...] le regard [ou la présence] de l'autre » (p. 349). Il s'agit de « l'actualisation d'une expérience de corps unique, précipitation de temps et d'espace en rapport avec une perception-témoin » (*ibid.*). En fait, au sein de cette recherche-crédation, je m'intéresserai à étudier les phénomènes à l'œuvre, en lien avec les concepts philosophiques, durant toutes les différentes étapes du processus susmentionnés.

1.4. Buts, objet et questions de recherche

Le but de ma recherche est d'étudier comment je fais intervenir les concepts de sensation, de chiasme et d'imaginaire, issus de la « théorie fictionnaire de la sensation » de Michel Bernard, dans ma création chorégraphique. J'espère, par le biais de cette étude, mettre en évidence ce que la « théorie fictionnaire de la sensation » et ses fondements issus de la pensée de Merleau-Ponty peuvent apporter à la danse dans le domaine de la création chorégraphique. Les objectifs de ma recherche sont : de développer un essai chorégraphique à partir des concepts issus de cette théorie (chiasme, sensation et imaginaire), de recourir à des procédés chorégraphiques me permettant de transposer ces concepts philosophiques au sein d'une démarche créative en danse, de mieux articuler et verbaliser mon processus chorégraphique empreint d'un travail des sensations, de mieux comprendre comment je fais émerger, comment je maintiens et comment je régénère ce travail des sensations chez les interprètes, d'élargir la connaissance des procédés que j'emploie et de mes possibilités en tant que créatrice, de mieux situer mon approche au sein de la pratique de la danse contemporaine, de mettre en évidence certains aspects que la philosophie, plus particulièrement la phénoménologie, peut apporter à la danse et de « contribuer à l'élaboration d'un [...] savoir émergeant du terrain de la pratique artistique » (Laurier et Gosselin, 2004, p. 170).

La principale question qui guide ma recherche est celle-ci : Comment est-ce que je mets en œuvre les concepts de sensation, de chiasme et d'imaginaire dans la création de mon essai chorégraphique *Aisthesis*, au regard de la « théorie fictionnaire de la sensation » de Michel Bernard? Les sous-questions de ma recherche sont les suivantes : Comment puis-je amener les danseurs à explorer la sensation, le chiasme et l'imaginaire par le mouvement dansé? Quelles sont les stratégies chorégraphiques que j'emploie pour mettre de l'avant ces concepts? Comment puis-je susciter, préserver et renouveler un travail des sensations chez les interprètes? Quels sont les procédés de structuration (composition) de l'œuvre auxquels j'ai recours dans le but de mettre de l'avant la sensation? Comment s'articulent l'imaginaire et la sensation dans mon étude chorégraphique?

1.5. Méthodologie (positionnement, paradigme et outils)

Dans le cadre de cette étude, mon positionnement correspond à celui d'une artiste-chercheuse qui étudie son propre processus de création. Je m'intéresse « spécifiquement à la relation qui se vit entre l'artiste et l'œuvre à faire » (Laurier et Gosselin, 2004, p. 174). L'objet de mon étude concerne surtout l'art en cours de création, ainsi que les phénomènes mis en œuvre lors du développement d'un essai chorégraphique axé sur un travail des sensations, sur le chiasme et sur l'imaginaire. Je m'inscris dans une démarche de recherche autopoïétique, c'est-à-dire que j'entreprends une « recherche conduite en pratique artistique par l'artiste lui-même » (p. 175).

En ce qui a trait au paradigme de ma recherche, il est postpositiviste et constructiviste, car l'objet de mon étude, soit l'acte de création chorégraphique, sera analysé de façon à décrire la complexité des phénomènes à l'œuvre, par le biais d'une construction de sens découlant de mon expérience personnelle au sein de l'étude (Bruneau et Villeneuve, 2007). De plus, en m'intéressant au processus créatif qui est régi par des phénomènes vivants complexes, j'aurai à analyser des éléments qui ne sont pas toujours palpables et observables. Ainsi, en tant que chercheuse, dans cette recherche qualitative, je m'attarderai à observer et à étudier l'invisible en m'intéressant notamment « à des sensations, à des événements éphémères, ces phénomènes intimes qui réclament [l'attention du chercheur] » (p. 44). Ma

recherche comprendra une part de subjectivité et de connaissance relative, étant donné sa nature qualitative.

Les principaux outils méthodologiques que j'envisage pour ma collecte de données au sein de cette recherche sont les suivants : un journal de pratique, qui sera élaboré tout au long du processus de création, des captations vidéo des répétitions, des entrevues semi-directives réalisées avec les interprètes et la conseillère artistique/répétitrice (également enregistrées sur un support vidéo), ainsi que des entretiens d'auto-confrontation réalisés avec les participants. Je prendrai aussi en compte les commentaires de tous les intervenants dans cette étude, incluant la directrice de la recherche et la répétitrice. L'analyse des résultats sera quant à elle effectuée par le biais d'une théorisation ancrée (Paillé, 1994).

1.6. Contribution à la discipline et originalité de la recherche

Jusqu'à présent, il n'existe à ma connaissance aucune recherche qui traite de l'intégration de la « théorie fictionnaire de la sensation » de Michel Bernard au sein d'un processus de création chorégraphique. Par le biais de mon mémoire-crédation, j'espère répondre à ce « manque ressenti » (Bruneau et Villeneuve, 2007, p. 97) qui concerne la rareté des études réalisées à partir de cette théorie philosophique. Je souhaite que ma recherche puisse donner suite aux réflexions proposées par Lavoie-Marcus (2011) dans le cadre de son mémoire de maîtrise, celle-ci proposant une étude approfondie de la « théorie fictionnaire de la sensation » en regard avec la danse, toutefois de façon exclusivement théorique. Loin de prétendre que mon projet sera extrêmement nouveau, je pense que la contribution de ma recherche à l'avancement des connaissances sera plutôt d'amener un regard différent et personnel sur la théorie de Bernard, un regard « chorégraphique » davantage ancré dans la pratique que dans la recherche exclusivement théorique et philosophique. L'aspect singulier de mon projet est de réaliser une recherche-crédation autopoïétique, soit une étude conduite par l'artiste-chercheur qui interroge son propre processus chorégraphique, afin d'établir des corrélations entre la « théorie fictionnaire de la sensation » et l'acte de création. Les principaux concepts explorés, soit « la sensation », le « chiasme » et « l'imaginaire », seront abordés au sein de la création avec mon regard de

chorégraphe, ce qui confère une certaine originalité à cette recherche. J'espère que ce mémoire-crédation contribuera à la discipline chorégraphique en apportant un nouvel éclairage sur la dynamique « fictionnaire » ainsi que sur la nature chiasmatique de la sensorialité dans une œuvre dansée. J'escompte également que cette étude permettra d'élargir la compréhension de la spécificité du travail des sensations en danse contemporaine, ainsi que des procédés de création qui le sous-tendent. J'espère que cette recherche ouvrira un territoire de questionnement et provoquera des pistes de résonance chez d'autres créateurs qui s'intéressent à la sensation.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

2.1. La « théorie fictionnaire de la sensation » de Michel Bernard

Le cadre théorique de mon étude correspond à la « théorie fictionnaire de la sensation », une théorie présentée au sein du livre *De la création chorégraphique* de Michel Bernard (2001), plus spécifiquement dans le chapitre 5 : *Sens et fiction* (complémenté par les chapitres 4 et 6). Cette théorie a été développée à partir de 1971, à l'époque le philosophe donnait un cours à l'Université de Nanterre (1993, p. 56). Bernard a par la suite continué à approfondir cette théorie alors qu'il était professeur d'esthétique théâtrale et chorégraphique à l'université de Paris VIII dans les années 1980 et 1990 (p. 64). En 1993, il rédigeait un article intitulé *Sens et fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels*, où il présentait les fondements de sa théorie, texte qui sera ensuite révisé et inclus au sein du livre *De la création chorégraphique* en 2001. En élaborant la « théorie fictionnaire de la sensation », Bernard souhaitait développer et interpréter la théorie chiasmatique de la sensorialité merleau-pontyenne, afin de démontrer ce qu'elle « peut apporter à la danse » (p. 57). Il visait ainsi à poursuivre la définition du concept de chiasme suggérée par Merleau-Ponty, ce dernier étant décédé avant de terminer son ouvrage posthume *Le Visible et l'invisible* (1964). Avec la « théorie fictionnaire de la sensation », Bernard (2001) complète l'intuition de Merleau-Ponty en établissant des corrélations entre l'idée de chiasme et sa « propre conception du mécanisme énonciatif de l'acte de sentir et, du même coup, de son pouvoir fictionnaire caché » (p. 95). Bernard souhaitait ainsi stimuler une réflexion sur la corporéité dansante⁸ et sur la création chorégraphique (*ibid.*).

⁸ Le philosophe Michel Bernard définit le concept de corporéité dansante comme suit : « une dynamique de métamorphose incessante déterminée conjointement par un jeu auto-affectif ou auto-réflexif permanent de tissage et de dé tissage de la temporalité [et par un] dialogue incessant et conflictuel avec la gravitation » (Bernard, 2001, p. 120). Le terme « corporéité » invite à considérer le corps comme étant dynamique et instable. Dans cette optique, les « philosophes et esthéticiens contemporains s'accordent pour subvertir radicalement la catégorie traditionnelle de "corps" et nous en proposer une vision originale, à la fois plurielle, dynamique et aléatoire, comme jeu chiasmatique instable de forces intensives ou de vecteurs hétérogènes. Vision qu'il est opportun de désigner désormais par le vocable [...] de "corporéité" » (p. 21).

Tout d'abord, au sein de la « théorie fictionnaire de la sensation », Bernard présente quatre chiasmes qui caractérisent la sensorialité (trois chiasmes principaux et un fonctionnement chiasmatique généralisé des sens et de la corporéité). Ces chiasmes se définissent comme étant des correspondances croisées entre les sens (vue, toucher, ouïe, etc.) et une altérité (une autre dimension qui double la sensation, un simulacre, un autre sens, un autre corps – intercorporéité) (p. 96). En fait, comme le souligne Bernard, la sensorialité est caractérisée par un processus d'auto-affection ou de *simulation*, un processus de dédoublement fictif, qui fait émerger des fictions insolites, des simulacres et des altérités imaginaires qui doublent et « nourrissent » la sensation, comme « une sorte d'imaginaire second ou de métafiction » (p. 99). Pour cette raison, Bernard souligne que le fonctionnement chiasmatique des sens et de la corporéité implique une « articulation souterraine, secrète et subtile » entre le « sentir » et l'imaginaire (*ibid.*). En d'autres mots, Bernard soutient que le travail sensoriel en danse va de pair avec l'imaginaire, celui-ci s'inscrivant au cœur même de la sensation, *dans* la sensation.

Bernard explique ensuite que la création chorégraphique encourage l'émergence d'une « kinesphère fictive », particulièrement si elle puise dans un travail sensoriel. La « kinesphère fictive » se manifeste sous la forme d'une aura poétique qui « surdétermine la kinesphère visible » (*ibid.*). Elle apparaît comme une aura spatio-temporelle fictive et indéfinie, telle « une texture corporelle fictive, mobile, instable qui habite et double [la] corporéité apparente » du danseur. En fait, « le travail sensoriel multiple, complexe et subtil du danseur porte en lui-même et véhicule un pouvoir fictionnaire originaire qu'il exhibe, déploie et exploite par sa seule performance scénique » (p. 121). L'émergence de la « kinesphère fictive » est favorisée spécifiquement, selon Bernard, par la multiplicité et les fluctuations des sensations du danseur, par un travail avec (et contre) les forces gravitaires et par la variabilité des pulsions et des affects (p. 100).

Également, selon le philosophe, la démarche créative du chorégraphe peut contribuer à rendre manifeste cette « kinesphère fictive » si elle prend racine dans un travail sensoriel complexe réalisé avec le danseur et si elle se nourrit des pulsions de ce dernier. Ainsi, le chorégraphe qui s'attarde plus spécifiquement à la sensorialité (tout comme à sa nature

chiasmatique et à son articulation avec l'imaginaire) contribue à ce qu'une aura poétique émane de son écriture chorégraphique et « touche les imaginaires des spectateurs attentifs » (*ibid.*). En ce sens, après la présentation de la « théorie fictionnaire de la sensation », Bernard invite les chorégraphes à considérer la perspective de recherche suivante : il souligne que la sensation, tout comme l'imaginaire qui est intrinsèque, se suffisent à eux-mêmes en tant que matière et propos d'une œuvre chorégraphique. Pour lui, « toute sensation est toujours à la fois énonciatrice et expressive », « musicale » et « plus ou moins théâtrale », car, à son avis, « les trois dimensions spectaculaires majeures de la danse – expressivité, théâtralité et musicalité – sont les effets de ce pouvoir fictionnaire originaire, de ce *nexus* radical et permanent entre sensation et imaginaire » (p. 121). En ce sens, Bernard propose au chorégraphe de ne pas subordonner la danse « aux impératifs spectaculaires d'arts frères et voisins ». Il suggère de prendre spécifiquement en compte « la modalisation du travail de la sensation du danseur » (*ibid.*) au sein de la création chorégraphique, cela permettant à son avis de révéler le pouvoir expressif propre à la danse :

Bien loin d'avoir besoin de recourir à des artifices extérieurs de quelque ordre qu'ils soient (narratifs, dramatiques, symboliques, décoratifs, musicaux, etc.) [...], la danse devrait exploiter *prioritairement* sa propre poétique immanente à sa seule praxis sensorielle, ce qui, comme le dit Valéry, la rend infinie. (p. 100)

Dans ce présent chapitre, je définirai les principaux concepts qui sous-tendent la « théorie fictionnaire de la sensation », considérant que celle-ci sera à la source de mon essai chorégraphique. Je définirai d'abord le concept de « chiasme », puis la « kinesphère fictive », la « sensation » et l'« imaginaire », pour mieux dégager comment ces concepts sont entrelacés dans la « théorie fictionnaire de la sensation » et pour mettre de l'avant comment ils seront abordés au sein de mon processus de création en danse.

2.2. Le concept de chiasme

Le principal concept qui sous-tend la « théorie fictionnaire de la sensation » est le chiasme, qui est abordé par Merleau-Ponty (1964) dans *Le Visible et l'Invisible*. Le chiasme peut être compris comme un entrelacs, comme une correspondance croisée. Il correspond à

la réversibilité et à la réciprocité entre deux entités, c'est-à-dire à une certaine forme d'échange, d'interpénétration et d'interconnexion. En ce sens, pour Merleau-Ponty, le corps existe à travers sa relation au monde et il nous est impossible de savoir où commence l'un et où termine l'autre : « l'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair » (p. 178). Le corps et le monde sont interdépendants et ils forment un couple indissociable. Notre perception du monde est rendue possible à travers leur interrelation :

[Elle n'appartient] ni au corps comme fait ni au monde comme fait, - comme sur deux miroirs l'un devant l'autre naissent deux séries indéfinies d'images emboîtées qui n'appartiennent vraiment à aucune des deux surfaces, puisque chacune n'est que la réplique de l'autre, qui font donc un couple, un couple plus réel que chacune d'elles. (p. 183)

Il semble que cette réalité se manifeste éminemment dans la danse, à travers l'interrelation réciproque entre l'artiste et l'œuvre. « L'artiste et l'œuvre en cours sont deux amants pris par le désir de se "dire" leur amour, de faire qu'il se dise à travers eux. Et ce "dire", [...] c'est l'œuvre elle-même, où les deux parties se rassemblent, en proie à la même création » (Sibony, 2005, p. 182). En ce sens, on peut souligner, tout d'abord, que le chorégraphe fait un don de lui-même dans l'acte de création; il cherche à dévoiler, entre autres, ses sensations, ses intuitions, ses motivations, ses désirs, c'est-à-dire qu'il se projette dans le monde et dans une œuvre qui constitue un univers en soi. Inversement, le monde, ainsi que l'œuvre, se projettent en lui, le touchent et l'investissent parfois là où il ne s'y attend pas. Le contact entre l'œuvre et l'artiste induit des sensations transformatives dans le corps du créateur. Le processus créatif et l'œuvre se répandent en lui et l'infiltrant, « car le perceptible ne s'arrête jamais au pur visible; sans cesse il construit, exhume, projette, s'ouvre et interprète » (Huesca, 2010, p. 81). Le chorégraphe peut parfois être amené à réaliser une création qu'il n'a pas totalement anticipée s'il se laisse porter par son contact avec l'œuvre et avec le monde sensible qui en découle. En fait, le monde sensible pénètre et meut autant l'artiste que l'artiste se meut dans le monde et le pénètre. Cette réversibilité est soulignée par le peintre André Marchand (dans Charbonnier, 2002) :

Dans une forêt, j'ai senti à plusieurs reprises que ce n'était pas moi qui regardais la forêt. J'ai senti, certains jours, que c'étaient les arbres qui me regardaient, qui me parlaient. Moi j'étais là, écoutant [...]. Je crois que le peintre doit être transpersé par l'univers et non vouloir le transpercer [...]. J'attends d'être intérieurement submergé, enseveli. Je peins peut-être pour surgir. (p. 110-111)

En résumé, nous pouvons dire que le concept de chiasme met en évidence l'interrelation réciproque, autrement dit, la réversibilité immanente, qui caractérise d'une part, la relation entre le corps et le monde et d'autre part, la relation entre l'artiste et l'œuvre en cours de création.

2.2.1. La nature chiasmatique de la sensorialité

Ensuite, l'idée de chiasme s'applique particulièrement à la sensorialité et à la perception, comme le souligne Merleau-Ponty (1964). En effet, selon ce philosophe, nous pouvons mettre en lumière le fait que « toute perception est doublée d'une contre-perception » et qu'il s'agit « d'un acte à deux faces » (p. 318). En ce sens, le corps peut à la fois sentir et être senti, voir et être visible. Il est pénétré par ce qui est dans son champ de perception. « Réciproquement, s'il touche et voit, ce n'est pas qu'il ait les visibles devant lui comme objets : ils sont autour de lui, ils entrent même dans son enceinte, ils sont en lui, ils tapissent du dehors et du dedans ses regards et ses mains » (p. 181). Toutefois, il apparaît important de souligner que la sensation elle-même et ce qui est à sentir ne sont pas exactement la même chose, mais qu'ils existent en s'infiltrant mutuellement. En fait, selon Merleau-Ponty, « il n'y a pas coïncidence du voyant et du visible. Mais chacun emprunte à l'autre, prend ou empiète sur l'autre, se croise avec l'autre, est en chiasme avec l'autre. » (p. 314) Soulignons que la rencontre totale entre les deux éléments réversibles, par exemple le voyant et le visible, ne se produit jamais de façon permanente. En effet, l'idée d'impermanence caractérise leur rencontre :

Il s'agit d'une réversibilité toujours imminente et jamais réalisée en fait. [...] Je ne parviens jamais à la coïncidence; elle s'éclipse au moment de se produire. [...] J'éprouve, et autant de fois que je le veux, la transition et la métamorphose de l'une des expériences à l'autre, et c'est seulement comme si la charnière entre elles, solide, inébranlable, me restait irrémédiablement cachée. Mais cet hiatus entre ma main droite touchée et ma main droite touchante, entre ma voix entendue et ma voie

articulée, entre un moment de ma vie tactile et le suivant, n'est pas un vide ontologique, un non-être : il est enjambé par l'être total de mon corps, et par celui du monde. (p. 195)

Dans le cadre de mon projet de recherche, je me demande comment ma pratique de création met en lumière la sensation de passage, de circulation, entre le voyant et le visible, entre le touché et le touchant, entre un moment tactile et un autre. La danse peut jouer sur l'impermanence, sur l'entre-deux, peut-être en s'intéressant à une sensation de passage entre une modalité perceptive et une autre, entre une sensation et la suivante, entre « le dedans et le dehors où est pris le corps du danseur; [...] entre la passivité et l'activité, etc. » (Després, 2000, p. 14). Je proposerai ci-après plusieurs pistes de réflexion sur la façon dont la danse – ainsi que ma pratique – peut mettre en exergue la nature chiasmatique de la sensorialité. Je procéderai à cette explication en présentant quatre types de chiasmes différents, tels que les distingue Bernard (2001) au sein de la « théorie fictionnaire de la sensation », soit les chiasmes intrasensoriel, intersensoriel, parasensoriel et le méta-chiasme, qui permet la conjonction et l'articulation des trois chiasmes précédents.

2.2.2. Le chiasme intrasensoriel

Le premier type de chiasme décrit par Bernard est le chiasme intrasensoriel. Celui-ci se manifeste à l'intérieur même de l'acte de sentir, au sein d'une seule sensation, et correspond, selon Bernard, à « la double dimension simultanée active et passive de tout sentir : je suis voyant-vu, touchant-touché, entendant-entendu, etc. » (p. 96). Ainsi, chaque sensation est bivalente en soi. Par exemple, si nous posons notre main sur une table, nous accomplissons l'action de toucher. En contrepartie, la table aussi nous touche. Notre main est à la fois active et passive, à la fois émettrice et réceptive.

[Autrement dit,] chaque catégorie organique de sentir – c'est-à-dire chaque vision, audition, tactilité, gustation ou olfaction et *a fortiori* chaque mouvement – n'est jamais simple, homogène et univoque : elle implique toujours, au contraire, une double face, une double vectorialité ou, si l'on préfère, à la manière de Merleau-Ponty, une réversibilité bipolaire ou une bipolarité réversible entre une modalité active et une modalité passive. (p. 117-118)

Les effets de ce chiasme intrasensoriel sont décrits par la chorégraphe et interprète Susan Kozel, qui se surprend à ressentir l'effet de la double face de la sensation, lorsqu'elle touche sa jambe en dansant (Kalem, 2001, p. 3). Elle découvre alors que son action de toucher porte en elle une passivité, ou plutôt, une réceptivité. C'est ce qu'Erwin Strauss (dans Bernard, 1993) appelle « un moment pathique » (p. 57), présent au sein même de la sensation. En ce sens, « Strauss met à nu dans le sentir un ressentir » (Maldiney, dans Bernard, 2001, p. 96). Dans l'exemple de Susan Kozel, ce moment « pathique » se révèle à l'instant où la main de la danseuse est engagée dans l'action de toucher sa jambe, alors que, réciproquement, la peau, le volume et la texture de sa jambe la « touchent » et lui procurent un ressenti inattendu qui suscite en elle un étonnement manifeste :

À un certain moment, entièrement absorbée par l'interaction avec un autre corps, j'ai passé la main sur sa jambe. Il a mis la main sur la mienne et, en suivant le geste de sa main, j'ai touché ma jambe – qui m'a déconcertée par son volume. L'espace d'un instant, je n'ai pas reconnu l'obstacle que ma main avait rencontré après avoir bougé si librement dans l'espace [...]. Avec un vague sentiment de culpabilité, j'ai compris que ce corps étranger était en fait le mien! (Kozel, dans Kalem, 2001, p. 3)

Cela exemplifie le fait que la sensation comporte une dimension active et passive. En outre, le chiasme intrasensoriel illustre, comme le souligne Bernard (2001), que chaque sensation est caractérisée par « une bipolarité qualitative qui inscrit dans chaque corporéité l'effigie affective, en quelque sorte, d'une altérité » (p. 97). La sensation fait donc surgir un certain écho affectif, une altérité qui est fictive, comme une ombre en filigrane ou « un reflet virtuel, un simulacre d'elle-même porteur d'une certaine jouissance, elle produit ou suscite "en creux" ou "en abîme" la présence gratifiante d'un double fictif et anonyme au sein de notre corporéité » (p. 118). Si nous reprenons l'exemple de la main qui touche la surface d'une table, notre action « produit et dessine simultanément l'esquisse en filigrane d'une autre main imaginaire qui est, elle, ressentie affectivement et non plus seulement cognitive ou révélatrice d'objets identifiés » (p. 99). Cette main imaginaire s'inscrit en nous parallèlement à notre action. Bref, on peut donc dire que ce chiasme intrasensoriel révèle à l'intérieur d'une seule sensation la présence d'un double inconnu, caché, qui est fictif, et qui nourrit en quelque sorte notre affectivité et notre imaginaire.

Ma pratique de création en danse semble, d'une certaine façon, mettre de l'avant la bivalence de la sensation et des altérités fictives. En effet, au sein de ma démarche chorégraphique, je m'intéresse à proposer des explorations dansées qui se déroulent les yeux fermés, afin que le danseur puisse être attentif aux sensations qui l'habitent. J'invite l'interprète à se nourrir des fictions produites par ses sensations et à s'inspirer de l'imaginaire qui l'anime. Le Mouvement Authentique, une approche qui met en mouvement le concept d'imagination active de Carl Gustav Jung⁹, influence ma démarche quant à cet aspect. Dans cette pratique, la personne en mouvement, qui a les yeux clos, porte attention à l'intériorité et à l'extériorité. Elle est donc attentive à l'action qu'elle fait, mais aussi à ses perceptions. Elle éveille alors sa faculté d'agir, tout comme celle de recevoir. Sa sensorialité est à la fois émettrice et réceptrice. Ainsi, « le bougeur » porte attention à ce qui se manifeste en lui et autour de lui (environnement sensible, bruits, mouvements produits par autrui, etc.). Il est à la fois « moving and being moved, seeing and being seen [even with eyes closed, he's *seeing* with his whole body] » (Avstreh, 2008, p. 219). C'est en ce sens que ma pratique inspirée du Mouvement Authentique peut se nourrir de la bivalence de la sensation, soit en invitant le danseur à prendre conscience des dimensions active et passive de cette dernière, ainsi que du double rôle qu'il occupe, étant à la fois sujet et objet de la sensation.

Lorsque je le touche [le corps], je ne découvre pas seulement des propriétés sensibles (douceur, froideur, etc.) comme il arrive avec les autres objets, mais une sensibilité naît à sa surface, si bien que la main qui palpe devient à son tour objet touché. En tout point de son étendue, le corps est capable de sensibilité, senti comme sensible : les rôles du sujet et de l'objet s'inversent et se mêlent constamment en lui. (Barbaras, 2005, p. 207)

⁹ En 1913, avec Carl Gustav Jung, psychiatre et psychanalyste suisse, apparaît l'idée de l'imagination active, à la source du Mouvement Authentique. Faire appel à l'imagination active, c'est porter attention aux images de l'inconscient en les laissant advenir en nous sans que la conscience n'intervienne. C'est chercher à éviter la « crispation » de la conscience, afin de s'approcher du « vrai soi » (true self) (voir sect. 5.1.1). C'est être attentif aux sensations, aux images, aux impulsions du corps, sans jugement et sans tenter de les cerner. Cette idée a été reprise dans le domaine de l'art-thérapie dans les années 60-70 par Mary Stark Whitehouse, une danseuse et thérapeute américaine. Elle a développé une approche qui vise à mettre en mouvement l'imagination active, une approche qu'elle a dénommée Movement in Depth. C'est avec une de ses élèves, Janet Adler, que cette pratique est désormais désignée avec l'appellation Mouvement Authentique et qu'elle acquiert ses principes que l'on connaît aujourd'hui (<http://sourcesimprovisation.blogspot.ca/p/mouvement-authentique-description.html>; http://groupe-jung.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=419&catid=40&Itemid=75).

2.2.3. Le chiasme intersensoriel

Le second chiasme défini par Bernard (2001) au sein de la « théorie fictionnaire de la sensation » est le chiasme intersensoriel. Celui-ci se révèle au sein de la relation entre les différents sens. Il se manifeste sous la forme d'une « correspondance croisée des sens entre eux » (p. 97). Par exemple, il peut s'agir d'une interconnexion entre le toucher et la vue ou entre l'olfaction et l'ouïe. Dans cette optique, Nietzsche (dans Bernard, 2001) semble avoir remarqué l'importance de la correspondance des sens chez le danseur. Il souligne très justement que : « le danseur [...] porte ses oreilles dans ses orteils » (p. 97). En ce sens, en danse contemporaine, on décrit parfois l'attention que le danseur porte à toute sa sensorialité et à la correspondance croisée entre ses sens comme étant une forme d'« écoute », ce terme étant également important dans ma pratique de création :

L'écoute du danseur, dit Dominique Dupuy, fait appel à cet état de réceptivité peu ordinaire où toute la sensorialité est à l'affût, aux aguets. [...] [Le danseur] écoute son propre corps, celui de ceux avec lesquels il partage la danse; il écoute le sol; ne peut-on pas dire même qu'il écoute l'espace? [...] Le danseur se sert bien sûr de son appareil auditif, mais il se sert de tout son corps et d'autres sens : la vue et le toucher. Pour évaluer la qualité d'un mouvement, son dynamisme, par rapport au poids, à la vitesse d'exécution, son rapport au temps, etc., il convoque un regard qui écoute. [...] Si le danseur souhaite une vision intérieure du mouvement, il faut qu'il cherche ailleurs : une sorte d'écoute interne, d'une toute autre nature que la vision, si profonde puisse-t-elle être. C'est comme une *écoute sans son*. Il ausculte son corps... il écoute un mouvement qu'il exécute. [...] Ne pourrait-on pas dire aussi que le danseur écoute avec sa peau? ... On aimerait pouvoir dire que *la peau est l'oreille du danseur*. (Dupuy, dans Després, 2000, p. 457)

Ainsi, la complémentarité des sens, parfois désignée sous la forme d'une « écoute interne », apparaît nécessaire pour l'interprète qui peut être amené à danser dans des situations complexes, par exemple en étant privé du regard : les yeux fermés, dans le noir, à l'unisson sans voir ses partenaires, etc. Dans ce type de situations, le danseur convoque tous ses autres sens, il développe une maîtrise kinesthésique et sensorielle lui permettant de s'orienter sans voir son environnement. En ce sens, la chorégraphe Odile Duboc propose aux danseurs de fermer les yeux lorsqu'elle cherche à ce qu'ils portent une « attention à la mouvance de la perception corporelle, et dans le travail portant spécifiquement sur l'écoute interne » (Després, 2000, p. 46).

De manière similaire, au sein de ma pratique chorégraphique, je m'intéresse à explorer la sensation les yeux fermés, cela semblant être une piste intéressante pour explorer l'idée du chiasme intersensoriel, car le fait de danser sans voir l'environnement exacerbe le travail des sens autres que la vue et les amène à résonner entre eux. Les sons, la sensation d'air sur la peau, les textures, les odeurs, les vibrations environnantes, la chaleur dégagée par un autre interprète, deviennent alors plus présents à la conscience du danseur. Avec un regard clos, l'interprète peut (re)découvrir son corps par le ressenti, par la sensation. Il « vit » et « incarne » son corps, plutôt qu'il ne le voit et le perçoit comme le corps objectivé qu'il croit connaître. Dans le cas contraire, le fait de se mouvoir le regard ouvert peut parfois amener l'attention du danseur à se fixer sur son environnement immédiat. Le fait de « regarder » peut susciter une catégorisation rationnelle, une fragmentation de ce qui l'entoure, une délimitation des choses, une détermination du corps, une fixation de l'attention, ce qui est propre à la culture occidentale, comme le souligne Després :

L'œil ouvert a cette propension (que l'on désignera comme spécifiquement culturelle) à cerner, à focaliser, à déterminer. Dans le « regarder » est contenue cette tendance à « accrocher les choses », à les dé-terminer, à les dé-finir voire à les catégoriser, à les juger et ainsi à stopper leur mouvance au sens de leur mobilité transformative (stoppant ainsi la propre mouvance cinétique de l'œil). Aucun sens, dans nos sociétés, n'est en effet autant lié à notre capacité à circonscrire les formes, à les dé-limiter : la visibilité se voit synonyme de la vérité fixe et stable, de l'objectivité; l'immuable vrai, c'est toujours ce que je vois. (*ibid.*)

En ce sens, la vue peut nous éloigner de nos sensations profondes, elle « suit trop gratuitement le mouvement pour nous apprendre à le vivre intégralement, intérieurement ». (Bachelard, dans Després, 2000, p. 162). Dans un travail des sensations en danse contemporaine, il semble que le fait de fermer les yeux puisse permettre au danseur de « faire taire cette fragmentation perceptive » (Després, 2000, p. 162). Une danse effectuée les yeux clos a pour intérêt de rendre la sensorialité davantage présente à l'attention du danseur et peut-être lui permet-elle de concevoir son corps autrement que dans la vie courante.

À cet effet, soulignons que l'être humain vivant dans un milieu urbain apprend à filtrer ses sensations quotidiennement. Il procède à un effacement de son corps en effectuant

une panoplie d'actions journalières qui ne sont pas toujours très conscientes sur le plan sensoriel. David Le Breton (2005) nomme cette réalité « l'effacement ritualisé du corps » : « à travers les actions journalières de l'homme, le corps se fait invisible, rituellement gommé par la répétition inlassable des mêmes situations et la familiarité des perceptions sensorielles » (p. 151). Le corps répète des gestes au travail, lorsqu'il écrit à l'ordinateur, mange, se déplace, etc., et cela n'est pas toujours exécuté avec attention. « Dans la vie sociale, le corps est plus souvent vécu sur le mode de l'encombrement, de l'obstacle, source de nervosité ou de fatigue, que sur le mode de la jubilation. Les activités courantes consomment davantage d'énergie nerveuse que d'énergie corporelle » (p. 185-186).

Si la vie habituelle consiste à placer le corps dans un effacement ritualisé, la danse aurait un effet inverse et correspondrait davantage à un rituel de conscientisation du corps. Peut-être en guise de réponse à cette absence de lien avec son corps au quotidien, danser les yeux clos permet, entre autres, de développer une conscience corporelle à partir d'un « travail sur le ressenti, la respiration, le mouvement, et qui apprivoiserait l'inconscient et le pulsionnel » (p. 194). La danse qui laisse place à une forme d'« écoute interne » permet de redonner aux sensations du corps toutes leurs lettres de noblesse : « l'individu est invité à découvrir son corps et ses sensations comme un univers en extension permanente, une forme disponible à la transcendance personnelle » (p. 192).

[La danse permet alors] d'atteindre l'usage de soi le plus entier, d'unifier les différents niveaux de son existence. [...] La mise en jeu physique de soi aboutit à une jubilation. Elle a la limite et la force d'être un « supplément d'âme », d'une once supplémentaire de sens par où se construit momentanément un plaisir plus grand d'exister. [...] L'exploration sensorielle que favorisent la sophrologie, les massages, le yoga, la relaxation, le taï chi, les arts martiaux, [le Mouvement Authentique], etc., entre autres pratiques se proposant un usage inédit du corps, traduit cette nécessité anthropologique d'une alliance nouvelle avec une corporalité sous-utilisée. (p. 187-188)

Ainsi, le fait de fermer les yeux dans une recherche de sensations en danse semble pouvoir permettre au danseur de prendre conscience de la richesse sensorielle qui habite son corps, ce qui n'est pas toujours évident dans la répétitivité de la vie quotidienne. Cela m'apparaît constituer une piste probante afin de mettre en évidence le chiasme

intersensoriel, c'est-à-dire l'importante complémentarité des différents sens. C'est ce que je tenterai de mettre de l'avant au sein de ma recherche-création. Ensuite, en proposant de travailler les yeux ouverts également, je chercherai à ce que les danseurs conservent cette attention et cette «   coute sensorielle », même en n'ayant pas les paupières closes, en cherchant en un second temps    ce qu'ils aient un regard qui ne « s'accroche » pas à l'environnement.   galement, je proposerai un travail inspiré du chiasme qui ne fera pas appel strictement à la vue (ou aux yeux clos), mais qui permettra aussi de faire intervenir d'autres sens tels que le toucher ou l'ou  ie. Je sugg  rerai des explorations impliquant des objets, pour que les danseurs puissent « palper et écouter » ces objets, tout en se laissant toucher et « investir » par les matières et sonorités.

Comme nous venons de le souligner, le chiasme intersensoriel se manifeste au cœur de la relation entre les sens, mais il faut également ajouter qu'il se révèle aussi à travers l'intercorpor  rit  . Ainsi, les sens propres à une personne sont en interrelation entre eux, mais ils résonnent aussi avec ceux des autres individus qui l'entourent. Il y a donc un écho entre les sensations propres à un interprète et celles des autres danseurs :

dès lors, le prétendu corps biologique anatomique et physiologique de l'individu n'est que l'épiphénomène et, dans une certaine mesure, l'artefact d'une immense *intercorpor  rit  * indéfinie qui se traduit par la résonance non seulement de mes propres impressions sensorielles entre elles et de leur double face active et passive, mais aussi de celles-ci avec la configuration hybride de celles de mes vis-à-vis et, plus largement, de la diversité des *qualia*¹⁰ sensibles qui émanent du milieu environnant. (Bernard, 2001, p. 97)

Soulignons en ce sens que le processus de création d'une œuvre chorégraphique permet de travailler à l'élaboration d'une immense intercorpor  rit   commune aux interprètes. C'est ce que développe Odile Duboc dans le *Projet de la matière* en travaillant à partir d'un imaginaire partagé par tous les danseurs. L'imaginaire proposé, associé aux éléments eau,

¹⁰ Les *qualia* sont « des effets ressentis du corps en mouvement » (Lavoie-Marcus, 2011, p. 36). Le terme *qualia* est utilisé « pour désigner des expériences qualitatives élémentaires telles qu'elles nous apparaissent par introspection » (http://agoratheque.yprovencal.ep.profweb.qc.ca/?page_id=2473). Il y en a quatre types, mais ils sont indissociables lorsque nous nous mouvons et les ressentons. « Ils sont : la tension, la linéarité, l'amplitude et la projection. Ces *qualia* sont inhérents à tout mouvement : ils naissent et meurent avec son dynamisme et ils sont présents dans tous les organismes vivants simplement en vertu de leur vivacité. » (Lavoie-Marcus, *op. cit.*) Ce sont des procédés physiques qui sous-tendent tous nos mouvements.

terre, feu et air, correspond à des qualités de mouvement intrinsèques à l'œuvre et à « des variations de consistance corporelle » (Després, 2000, p. 31). « Les corps sont pensés comme des textures, des résistances, des densités, des rythmes. [...] Chaque élément renvoie à des “vigilances d'espace et de temps” (Bruno Danjoux), à des sensations singulières, à un rapport particulier aux appuis, aux durées, à la respiration » (Perrin, 2007, p. 28-29). Ainsi, les interprètes partagent des référents communs en termes de qualités de mouvement : « les éléments viennent alors nommer une expérience physique commune » (p. 19). À partir de l'imaginaire des éléments, les interprètes et la chorégraphe établissent des modalités sensorielles, des codes, qui constituent le *sensorium commune* :

Les sensations, l'expression des émotions, les gestuelles, [...] les représentations, etc., toutes les figures corporelles sont partagées par les acteurs à travers une étroite marge de variations. Leurs expériences somatiques se renvoient en miroir les unes aux autres, elles fondent le *sensorium commune*. (Le Breton, 2005, p. 181)

Ainsi, au sein d'un processus de création, le projet développé par le chorégraphe et les danseurs s'élabore à partir d'un fondement collectif, à partir d'un partage sensible, qui agit sur le *sensorium commune*. S'ajoutent à cela des vibrations qui émanent des échanges de paroles entre les acteurs de l'œuvre. Au cours de l'élaboration du projet, lors des diverses discussions qui unissent les interprètes et le chorégraphe, un dialogue non verbal s'effectue constamment en parallèle. Du corps des interlocuteurs émanent continuellement des lignes de force et des oscillations infimes. Certaines sont captées de façon consciente ou inconsciente par les individus qui peuvent les percevoir partiellement.

Au-delà de l'échange formel entre les acteurs, un autre échange plus prégnant se déroule dans une sorte de rêve éveillé, de rêverie, où le corps de l'autre, son esthésie, est le support d'une nappe d'images. L'essentiel de toute rencontre puise dans ce gisement d'imaginaire. Les modulations du visage ou de la voix, les gestuelles, les rythmes personnels enracinent la rencontre et l'orientent avec une ligne de force plus efficace que n'en commande le strict contenu informatif de la conversation. (Le Breton, 2005, p. 161)

Ainsi, ces vibrations s'ajoutent au *sensorium commune*, venant contribuer par le fait même à la constitution d'une immense intercorporéité qui est partagée par tous les interprètes et qui s'établit telle la trame de l'œuvre. Le projet chorégraphique s'élabore par

le biais des résonances qui se tissent entre les corps des différents acteurs de l'œuvre, venant ainsi rendre manifeste le chiasme intersensoriel.

2.2.4. Le chiasme parasensoriel

Le troisième chiasme que décrit Bernard (2001), le « chiasme parasensoriel », correspond à « la connexion étroite et même [à] l'homologie entre l'acte de sentir et l'acte d'énonciation ou, si l'on préfère, entre le *percevoir* et le *dire* » (p. 97). Pour Bernard, la sensation et la parole sont basées sur un mécanisme commun, qui est celui de « l'énonciation » (p. 98). Ce chiasme reflète le fait que la sensation permet de projeter un monde sensible qui est expressif en soi, tout comme la parole et l'écriture permettent de projeter un monde intelligible. Bernard souligne que « la sensation fonctionne, à l'instar du processus d'énonciation grâce à un mécanisme pulsionnel de débrayage immanent et virtuel d'une entité fictive qui, d'une certaine façon constitue l'écho affectif » (p. 118). Ainsi, c'est ce processus d'énonciation, de débrayage ou de projection, qui permet de faire émerger la double face de la sensation, c'est-à-dire le filigrane imaginaire dont nous parlions précédemment. La projection « opère à tous les niveaux et dans toutes les régions du système sensoriel » (p. 99), permettant alors de faire émerger des fictions, ces dernières étant considérées comme des « créations de l'imaginaire; ce qui est du domaine de l'imaginaire, de l'irréel » (Larousse, 2014).

Bref, ce troisième chiasme parasensoriel montre qu'il y a une corrélation ou une correspondance croisée entre le fait de sentir et l'acte de dire. Il révèle également le fait que la sensation se suffit à elle-même pour être expressive, car celle-ci inclut l'imaginaire en elle-même. En fait, « c'est ce chiasme ultime qui permet à Merleau-Ponty de développer la notion fondamentale que l'idéalité n'est pas étrangère à la chair, mais, plutôt qu'elle s'ancre dans le sensible. En d'autres mots, la signification s'accomplit dans l'intimité de la chair » (Lavoie-Marcus, 2011, p. 77). En ce sens, un enjeu de mon projet chorégraphique sera d'encourager l'énonciation, la modalisation et l'expression des sensations chez les danseurs et ce, même lors de l'étape de la composition de l'œuvre et lors des répétitions.

C'est là le défi de l'*énonciation* qui meut la danse : comment travailler au coeur du chiasme para sensoriel entre l'acte de sentir et l'acte de dire? Il ne suffit pas au danseur de percevoir les qualités qui président à la forme, il faut que se contractent en lui l'intention et la capacité de les énoncer, de les laisser vibrer de façon personnelle et originale. (p. 91-92)

Comment la sensation pourra-t-elle encore vibrer, résonner et transporter le danseur, être « énoncée » par ceux-ci, même lorsque l'œuvre sera en cours de structuration et que certains mouvements seront répétés pour la énième fois? Dans la pratique, je devrai sans doute trouver un équilibre entre la structure de l'œuvre et la part de liberté laissée aux danseurs. Je me questionnerai à propos des stratégies et des procédés chorégraphiques qui me permettront de susciter, d'encourager et de mettre en scène un travail des sensations, pour que celui-ci s'exprime et s'énonce poétiquement. Je chercherai à savoir quelles seront les consignes favorables pour guider les interprètes afin qu'ils se laissent porter par l'énonciation de leurs sensations. La chorégraphe Catherine Gaudet (2012) souligne à cet effet une découverte réalisée dans le cadre de son mémoire-crédation. Au sein de son processus, elle a remarqué que la structure chorégraphique de son œuvre devait être assez définie afin que le danseur n'en porte pas la responsabilité et qu'il puisse trouver un espace pour être attentif à ses sensations :

Selon l'expérience de cette recherche-crédation, je déduis que le danseur trouve sa plus grande liberté dans une « forme » [chorégraphique] circonscrite, dans laquelle il a la possibilité d'être totalement attentif à ses sensations en se souciant le moins possible de s'il exécute convenablement ou non la partition. (p. 53)

Conséquemment, face à cette réflexion, nous pouvons dire que le défi présent à l'étape de la structuration d'une œuvre chorégraphique est de laisser un espace pour que le danseur puisse « énoncer » ses sensations et pour que se révèle ainsi le chiasme parasensoriel.

2.2.5. Le méta-chiasme

Finalement, Bernard (2001) définit un quatrième chiasme qui lie les trois chiasmes nommés précédemment. Il s'agit du méta-chiasme, qui correspond en quelque sorte au fondement *originale* de tous les chiasmes. C'est celui qui permet la conjugaison et

l'articulation entre les chiasmes, car ceux-ci « ne trouvent leur fondement que dans un processus commun et auto-affectif de simulation ou de projection virtuelle de fictions qui les constitue et en même temps produit notre expressivité » (p. 119). On pourrait donc le nommer le « chiasme des chiasmes », c'est-à-dire qu'il se définit comme étant la correspondance croisée des chiasmes entre eux. En d'autres mots, la conjonction des chiasmes intrasensoriel, intersensoriel et parasensoriel est possible grâce au méta-chiasme, qui exhibe et rend perceptible le « pouvoir fictionnaire originaire » de la sensation (p. 121). De plus, selon Bernard, ce méta-chiasme sous-tend les « jeux sensoriels et expressifs de l'intercorporéité » (p. 119), c'est-à-dire qu'il met de l'avant le « rapport des incorporités entre elles et, par conséquent, la manière dont elles se rendent visibles les unes aux autres, et *a fortiori* s'exposent sur scène » (p. 93). C'est grâce au méta-chiasme que s'établit une interdépendance entre « l'expressivité corporelle » d'un danseur « et le regard qui le découvre » (*ibid.*). Le fonctionnement chiasmatique généralisé de la sensorialité, qui se parachève grâce au méta-chiasme, permet l'émergence d'une texture corporelle fictive qui est perceptible par autrui et qui vient habiter la spatio-temporalité autour du danseur, de façon expressive, indéfinie et illimitée, ce que Bernard nomme la « kinesphère fictive ». Cette dernière se révèle sous la forme d'une aura poétique qui englobe le danseur (p. 100).

2.3. La kinesphère fictive

La « kinesphère fictive » est l'aura poétique qui émerge et qui fluctue au gré de la variabilité des sensations du danseur. C'est en quelque sorte la résultante d'un travail des sensations en danse. Elle est générée par un travail sur la modalisation des sensations du danseur et grâce au fonctionnement chiasmatique généralisé de la incorporéité et de la sensorialité. La « kinesphère fictive », telle que décrite par Bernard au sein de la « théorie fictionnaire de la sensation », reprend le terme de « kinesphère » déjà proposé par Laban, qui se définit ainsi : « l'espace [...] comme l'aire de déploiement des mouvements possibles sans que le danseur ne quitte sa base de support » (Lavoie-Marcus, 2011, p. 55). Pour Laban, la kinesphère est une « sphère d'atteinte » (*ibid.*).

Cette sphère comporte, selon la théorie labanienne, deux versants co-opérants et indivisibles dans l'expérience : la *kinesphère*, comprise comme l'aire géographique

pouvant être atteinte par les mouvements, et la *dynamosphère*, le système de forces qui régit cette aire, en délimite ses courants, ses polarités, ses tensions centrifuges-centripètes. (p. 56)

Toutefois, pour Bernard (2001), la kinesphère n'est pas uniquement une zone spatiale réelle ni uniquement celle qui est située près du corps du danseur. Il s'agit surtout, pour lui, de l'espace fictif où se déploie la sensation. « Cette kinesphère invisible est l'aire de jeu de l'imaginaire du danseur, la zone de projection de ses intentions motrices les plus inouïes, qui sont les traces vivaces d'un [travail sensoriel] » (Lavoie-Marcus, 2011, p. 79). La kinesphère fictive serait constituée, selon Bernard (2001), par « la diversité et l'intensité des sensations produites par la mobilité du danseur, les multiples formes posturales et gestuelles de sa lutte avec la force gravitaire, les fluctuations de ses pulsions et affects » (p. 120). Cette kinesphère fictive est donc une aura poétique qui double et « qui hante [...] la kinesphère visible par toute sa force de débrayage ou de projection, à la fois énonciatrice et expressive » et où se manifeste « la dynamique créatrice de fictions qui anime notre corporéité sentante » (*ibid.*). Cette kinesphère semble donc être perceptible à la fois par le danseur lui-même, par ceux qui l'entourent et par les spectateurs. Dans mon processus de création, je chercherai à mieux définir comment se révèle cette kinesphère fictive et à mieux comprendre comment elle émerge du travail des sensations. Je m'interrogerai à savoir si les danseurs peuvent en prendre conscience et comment ils peuvent « jouer » avec cette aura poétique.

2.4. La sensation

Si Bernard invite à un travail sur la modalisation de la sensation afin que se déploie une kinesphère fictive, il importe alors de définir le terme « sensation » au regard de la phénoménologie, puis d'éclairer comment la danse en fait usage. Bernard conçoit la sensation non pas comme une réalité statique et figée. Il souligne que la sensation est un « processus de variation », qu'elle est « élastique » et indéfinie, plutôt que « statique, circonscrite et homogène » et qu'elle « contient en quelque sorte la clé non seulement de son propre mouvement, mais de tout mouvement » (p. 115). De façon semblable, pour Merleau-Ponty (1945), la sensation présente une certaine qualité indéterminée, ce qui est contradictoire avec l'acceptation classique de ce terme.

En commençant l'étude de la perception, nous trouvons dans le langage la notion de sensation, qui paraît immédiate et claire : je sens du rouge, du bleu, du chaud, du froid. On va voir pourtant qu'elle est la plus confuse qui soit, et que, pour l'avoir admise, les analyses classiques ont manqué le phénomène de la perception. (p. 9)

On croit savoir ce qu'est la sensation, alors qu'elle nous échappe, soutient Merleau-Ponty : « la prétendue évidence du sentir n'est pas fondée sur un témoignage de la conscience, mais sur le préjugé du monde » (p. 11). En ce sens, pour ce philosophe, la sensation ne correspond pas à une pure impression statique et circonscrite, ni à « l'effet immédiat d'un stimulus extérieur » (p. 14), ni au fait d'amener des objets sensibles à la conscience. Selon Merleau-Ponty, la sensation n'est pas fixe, déterminée et catégorisable, elle déclenche plutôt un mouvement dans l'être, elle s'accompagne d'une certaine « physionomie motrice » qui « provoque une transformation du corps phénoménal avant même le concours de la réflexivité : le sensible est tout d'abord amplification de notre être moteur » (Lavoie-Marcus, 2011, p. 25). La sensation est donc associée à un mouvement, à une physionomie motrice, à une structure de conscience qui s'inscrit dans l'être préreflexif et elle amène le sujet qui la vit à se synchroniser avec ce mouvement intrinsèque. Ainsi, « le sujet de la sensation n'est ni un penseur qui note une qualité, ni un milieu inerte qui serait affecté ou modifié par elle, il est une puissance qui connaît à un certain milieu d'existence ou se synchronise avec lui » (Merleau-Ponty, 1945, p. 245). En ce sens, « la sensation telle que nous la livre l'expérience n'est plus une matière indifférente et un moment abstrait, mais une de nos surfaces de contact avec l'être, une structure de conscience » (p. 256). La sensation amène une forme de conscience qui n'est pas de l'ordre de l'entendement.

Les sensations, les « qualités sensibles » sont donc loin de se réduire à l'épreuve d'un certain état ou d'un certain *quale* indicibles, elles s'offrent avec une physionomie motrice, elles sont enveloppées d'une signification vitale. On sait depuis longtemps qu'il y a un « accompagnement moteur » des sensations, que les stimuli déclenchent des « mouvements naissants » qui s'associent à la sensation ou à la qualité et forment un halo autour d'elle, que le « côté perceptif » et le « côté moteur » du comportement communiquent. (p. 243)

Ainsi, nous pouvons dire que la sensation s'accompagne d'un mouvement, tout comme la perception : « le propre du perçu est d'admettre l'ambiguïté, le "bougé", de se

laisser modeler par son contexte » (p. 18). En ce sens, la sensation s'éprouve « comme modalité d'une existence générale, déjà vouée à un monde physique et qui fuse à travers [notre corps] » (p. 250). Pour Merleau-Ponty, sensation et perception sont interconnectées dans un chiasme, dans une interrelation réciproque, et cela implique une circulation, un échange dynamique.

Dans le travail des sensations en danse contemporaine, qui fait référence à une logique du mouvement « aïsthétique » (Després, 2000), la sensation peut être comprise telle que Bernard et Merleau-Ponty la définissent, c'est-à-dire qu'elle est considérée comme un passage, comme « un processus de transformation et de variation » (p. 17). La sensation présente une certaine « fluidité et se déploie selon une logique processuelle c'est-à-dire en prise avec ce qui advient » (p. 310). Bernard (2001) souligne à cet effet que : « le mouvement exécuté du danseur est toujours le prolongement ou la force visible, la partie émergée de celui qui produit et "travaille" le processus immanent du sentir qui l'étaye » (p. 120). Ce que vit le danseur dans l'instant présent prend une grande importance dans ce contexte. L'interprète se laisse « porter » par la circulation de la sensation, il « vibre » et « oscille », car comme le souligne Després, « le mouvement de la sensation et la sensation du mouvement sont des vibrations oscillantes entre deux pôles ou deux niveaux » (p. 7). En ce sens, la sensation est une mouvance transformative qui se manifeste par le biais d'un aller-retour entre deux pôles unis par une relation chiasmatique, notamment entre l'action et la réception, entre l'énonciation et la passivité, entre le « dire » et le « sentir ».

La sensation [est] [...] un processus paradoxal et, à la limite, contradictoire puisqu'il relie nécessairement en son sein une face pathique ou passive et une face active, une ouverture et une fermeture, une présence et une absence, une modalité sensorielle et d'autres modalités sensorielles, la sensorialité et le sentir lui-même dans son entier et l'énonciation ou la parole, la dimension singulière d'une corporéité et les résonances spécifiques d'autres corporéités. Autrement dit, plutôt qu'émanation ou produit autonome d'un organe, la sensation s'offre comme un jeu instable d'interférences de distorsions multiples et hétérogènes. (Bernard, 2001, p. 116)

Dans le processus de création d'*Aisthesis*, je chercherai à voir quelles seront les stratégies que je pourrai mettre en œuvre afin que les danseurs prennent conscience de la nature mouvante de la sensation, de son caractère indéterminé, et qu'ils se laissent porter par

son aspect mutationnel. De plus, lors de la structuration de l'œuvre, je chercherai un mode de composition qui permettra de soutenir et de valoriser la mouvance de la sensation.

2.5. L'imaginaire

Un apport considérable de Michel Bernard (1993), avec la « théorie fictionnaire de la sensation », est de situer l'imaginaire *dans* la sensation elle-même. L'imaginaire est donc indissociable d'un travail des sensations en danse et je préciserai ici la signification de ce terme au regard de la danse. Soulignons tout d'abord que la danse contemporaine fait principalement appel à l'imagination pour convoquer des sensations corporelles :

L'imagination est considérée dans les milieux chorégraphiques comme un moyen très puissant pour faire advenir un mouvement qui ne serait pas de l'ordre de l'action, du faire, de l'imitation mais qui serait de l'ordre du mouvement producteur de sens singulier, du mouvement créateur (d'espace, de temps, de sens). [...] L'imagination apparaît comme un moyen privilégié pour susciter la sensation du mouvement et le mouvement de la sensation. Comme d'ailleurs, de façon très complémentaire, la sensation peut susciter l'imagination. (Després, 2000, p. 511)

Précisons ensuite que l'imagination à l'œuvre dans la danse contemporaine ne correspond pas au fait de chercher à reproduire et à imiter des images mentales fixes et stables. Il ne s'agit pas de « cette notion d'image-reflet, d'image-copie [...] qu'a retenue l'esthétique classique [...]. Les images participeraient plutôt de la veine sémantique issue du terme grec "fantasia" ou du latin "res fictae" (chose feinte) » (p. 511), comme le souligne Després. L'imagination en danse contemporaine se rapporterait principalement à la capacité de créer des fictions et de déformer la réalité. Bachelard (dans Després, 2000) abonde en ce sens :

Les recherches sur l'imagination sont troublées par la fausse lumière de l'étymologie. On veut que l'imagination soit la faculté de former des images. Or, elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. [...] L'imagination est essentiellement « mobilité », vie, création continuée; ce qui la caractérise, c'est son dynamisme : sa condition authentique réside dans le « passage », la métamorphose, la transformation; et « l'image », en tant que produit, forme achevée et déterminée est une fixation de l'imagination. (p. 511-512)

Ainsi, le recours à l'imagination qui intéresse la danse contemporaine implique une certaine forme de dynamisme et de transformation, de manière semblable à la façon dont la sensation peut être envisagée en tant que mouvement. Cela consiste plutôt à se concentrer sur la mobilité de cette image, sur sa propension à favoriser des sensations transformatives dans le corps dansant. On peut exemplifier cette idée en évoquant la façon dont les praticiens de la danse butô font appel à l'imagination pour susciter une métaphoricité du corps dansant :

La tradition du butô emploie cette méthode de transformation sensorielle de façon exceptionnelle. Grâce à un système d'imagerie complexe, les danseurs sont amenés [...] à modifier l'espace interne de leur matière corporelle [...]. Tatsumi Hijikata, l'architecte de la danse butô, dictait à ses danseurs des métaphores du même style que celles-ci : « vous portez un vieillard sur vos épaules » ou « vous marchez sur des aiguilles ». Les interprètes alors recherchent le point de bascule infime où ces images, au plus précis de leur incarnation, retournent le « gant » de l'invisible sensoriel au visible charnel. Ils entament alors la sculpture du corps [...] en demeurant fixé sur la sensation [...] véhiculée par l'image, en endiguant toute intentionnalité excédentaire. (Lavoie-Marcus, 2011, p. 93-94)

Suivant cet exemple de la danse butô, on peut considérer que l'imagination est une faculté créative en soi et qu'elle est dynamique. Au sein de mon projet chorégraphique, c'est sous cette signification que je m'intéresserai à l'imagination, soit en tant qu'« imagination imageante » (Bernard, 2001, p. 128). Je proposerai des images dynamiques et des métaphores impliquant des éléments déjà en mouvance, que les danseurs pourront transformer à leur tour au gré de leur imagination (par exemple : je pourrais proposer d'imaginer une « source d'eau qui jaillit à l'intérieur/extérieur du corps »).

Finalement, j'aimerais souligner que je considère l'imaginaire comme étant indissociable du travail des sensations en danse en le situant, avec Bernard, *au cœur* de la sensation elle-même. L'imaginaire, qui constituera un outil important dans le cadre de mon processus de création chorégraphique, me semble être un moyen puissant pour accroître la dynamique processuelle, sensible et incarnée qui anime la danse et pour contribuer à reléguer au second plan l'aspect formaliste du mouvement dansé. L'imaginaire, qui s'inscrit

dans la sensation elle-même, est animé par une « mobilité » et un « dynamisme » créatif qui peuvent contribuer à amplifier le processus de transformation qui sous-tend la sensation.

Plus généralement, dans ce projet, j'espère approfondir et mettre en œuvre les concepts de chiasme, de sensation et d'imaginaire, d'en faire le propos même de l'œuvre. À présent, il importe toutefois d'apporter une précision quant à l'utilisation du terme imaginaire en tant que concept, puisque certains chercheurs semblent interroger cet usage (Bruneau et Villeneuve, 2007, p. 127). Si l'on définit le concept comme étant une « construction du monde » (p. 126) et que l'on affirme qu'il « permet de définir une essence des choses, [...] un aspect caché et immuable sous-jacent à la diversité et à la pluralité de l'expérience » (Abdou El Aniou, 1997, p. 96), alors l'imaginaire tel qu'abordé dans cette recherche est bel et bien un concept. Le concept d'imaginaire ici utilisé est lié à la description qu'en donne Bernard (2001) dans la « théorie fictionnaire de la sensation », c'est-à-dire qu'il le désigne en tant qu' « imaginaire créateur » (p. 128) se situant à l'intérieur même de la sensation. Selon le philosophe, « il faudrait [...] parvenir à penser l'imaginaire d'une façon moins extérieure : pour [lui], l'imaginaire est produit par le sentir, en tant que processus fictionnaire » (Bernard, Nioche et Perrin, 2005, p. 4-5). En ce sens, il définit l'imaginaire comme un « processus de projection spéculaire ou de dédoublement fictif dans un simulacre, un mécanisme de simulation [...] [qui] n'est pas une fonction extrinsèque et adventice, mais [qui] habite le cœur même du sentir » (Bernard, 2001, p. 92). Bref, l'imaginaire est ainsi entrevu comme un processus de dédoublement se situant *dans* la sensation et il est radicalement lié à la nature chiasmatisque de la sensorialité. Il s'agit de « la matrice qui produit toute notre sensorialité » (*ibid.*). En ce sens, la définition que donne le philosophe de l'imaginaire se révèle comme une conceptualisation et une construction de la réalité comportant « un ensemble de particularités : une compréhension de la réalité, de ses enjeux, une façon d'y vivre, des pratiques propres, [...] des outils particuliers, une façon d'évaluer leur pertinence » (Bruneau et Villeneuve, 2007, p. 126). En d'autres mots, bien que l'imagination soit considérée comme une faculté et bien que dans la pratique en studio l'imaginaire puisse devenir un réel outil effectif, nous croyons que celui-ci se présente également comme un concept dans la « théorie fictionnaire de la sensation ». Ainsi, nous considérons que le terme « imaginaire » apparaissant dans cette présente recherche, soit

celui qui est lié à la sensation et qui est défini par Bernard au sein de sa théorie, dépend d'une construction complexe et singulière de la réalité et il peut donc se présenter comme un concept philosophique.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

3.1. Recherche qualitative, constructiviste et autopoïétique

La recherche entreprise dans le cadre de ce mémoire-création s'inscrit dans un paradigme postpositiviste et qualitatif. Ce type de recherche, qui fait appel à une certaine subjectivité de ma part en tant que chercheure, permet de mettre en évidence des « phénomènes intimes qui [...] constituent, en recherche qualitative, la voie royale de l'étude » (Bruneau et Villeneuve, 2007, p. 44). Les sensations, les savoirs corporels, les événements éphémères, les discours entre les différents participants et le « savoir émergeant du terrain de la pratique artistique » (Laurier et Gosselin, 2004, p. 170) constituent des sources précieuses d'information dans une recherche qualitative comme celle-ci et présentent un intérêt particulier pour l'analyse. Plutôt que de tenter de circonscrire des données quantitatives, dans cette recherche-création, j'accorde une place importante aux « processus subjectifs expérientiels » (p. 180) en prenant pour objet d'analyse l'œuvre en cours de création, ma démarche en tant qu'artiste-chorégraphe, ainsi que le savoir qui s'élabore dans le processus artistique, à partir d'événements interactionnels et de dialogues avec les intervenants du projet. En d'autres mots, au sein de cette recherche qualitative, je m'intéresse à des éléments subjectifs,    différents phénomènes vivants, qui ne sont pas toujours palpables, observables et clairement circonscrits.

Cela m'amène à souligner la nature heuristique et le caractère phénoménologique de la recherche en pratique artistique, considérant que le chercheur se situe dans une oscillation incessante, dans un aller-retour constant entre deux pôles : le premier de l'ordre « de la subjectivité expérientielle (exploration) » et le second, de l'ordre de « l'objectivité conceptuelle (compréhension) » (p. 181). La recherche en pratique artistique fait tanguer

l'artiste-chercheur entre son processus créatif et les savoirs qu'il tente d'élaborer à partir de son expérience. En d'autres mots, dans cette recherche, je cherche à explorer plusieurs pistes créatives divergentes en tentant parallèlement de construire un sens et de faire converger des significations à partir de divers phénomènes vécus. À cet effet, il m'apparaît important de souligner que ma démarche de recherche-crédation est caractérisée par un « principe d'inséparabilité » (Bruneau et Villeneuve, 2007, p. 62), car elle unit la chercheuse que je suis et l'objet de mon étude, « le lien sujet-objet étant une condition essentielle à [son] aboutissement » (p. 163). En ce sens, l'heuristique conçoit que le chercheur étudie un phénomène uniquement à partir de ses « catégories propres d'analyse, lesquelles dérivent de [son] expérience *personnelle* de la réalité » (Paillé, dans Mucchielli, 2004, p. 195). Le chercheur engagé dans une recherche-crédation s'inscrit donc dans un cheminement de nature heuristique à caractère phénoménologique, puisque la recherche heuristique prend « pour objet *l'intensité de l'expérience d'un phénomène telle qu'un chercheur et des co-chercheurs l'ont vécu* » (*ibid.*).

Dans le cadre de cette recherche-crédation qualitative et postpositiviste, mon approche est également interprétative et constructiviste, puisque j'analyse l'objet de mon étude, soit l'acte de création chorégraphique, non pas de façon à produire une connaissance unique et observable, mais plutôt de façon à décrire une « réalité complexe, construite, expérimentée par le sujet » (Bruneau et Villeneuve, 2007, p. 62). L'approche constructiviste m'amène, en tant que chercheuse, à tenter d'explicitier, de théoriser, d'interpréter ou de « modéliser la complexité » (Laurier et Gosselin, 2004, p. 179) que je cherche à saisir. Je tente donc d'élaborer un sens en faisant inévitablement appel à ma subjectivité. L'assemblage des éléments importants issus de ma collecte de données réalisée dans la pratique artistique est possible grâce à une construction de ma part, impliquant presque nécessairement des réflexions intimes, des observations subjectives, et mettant en jeu mon vécu et ressenti personnel. Dans « un point de vue constructiviste, la connaissance est une réalité construite par l'interprétation qu'on lui donne au regard du contexte auquel elle appartient » (p. 44). L'intérêt de l'approche constructiviste, qui a pris de l'importance durant les dernières décennies suites aux propositions de Paul Valéry, est qu'elle invite le chercheur à concevoir

la création artistique « comme un lieu de construction de savoir, de développement d'idées et d'élargissement de la conscience » (p. 168).

En outre, ma recherche comporte aussi une approche naturaliste, puisque j'étudie le milieu même de l'émergence du phénomène à l'étude. Ma recherche s'effectue sur le terrain de la pratique artistique, au sein de mon propre processus de création. En ce sens, il importe de prendre en compte le contexte et les discours de tous les intervenants du projet, qui font partie intégrante du processus créatif et du phénomène étudié. Au sein de cette recherche, je prends en considération les relations entre les participants du projet, « leurs actes », ainsi que « l'ensemble des aspects du contexte dans lequel ils évoluent » (Tousignant, 1993, p. 3).

Dans le cadre de cette étude, ma démarche de recherche est autopoïétique, puisque je me positionne en tant qu'artiste-chercheuse qui étudie sa propre œuvre en cours de développement pendant un processus de création. Une démarche autopoïétique correspond spécifiquement à une recherche « réalisée dans une pratique artistique par celui-là même qui en est l'acteur principal » (Gosselin, 2006, p. 24-25). Ainsi, au sein de mon étude, je m'intéresse au lien qui unit l'artiste et l'œuvre en cours de création, en d'autres mots, à mon interrelation en tant que créatrice avec « l'art en train de se faire » (Gosselin, 2006, p. 24). Bref, une recherche autopoïétique permet d'étudier « le rapport dynamique qui l'unit (*l'artiste*) à son œuvre pendant qu'il est au prise avec elle » (Passeron, 1989, p. 16).

3.2. Démarche de création

Pour réaliser cette recherche-crédation, j'ai invité deux interprètes, soit Myriam Tremblay-Quévillon¹¹, une collaboratrice depuis plusieurs années, et Antoine Turmine¹², à me joindre. Le processus de création s'est échelonné du 29 septembre 2014 au 20 mars 2015

¹¹ **Myriam Tremblay-Quévillon** a étudié au Cégep Montmorency en 2004, où elle a fait son DEC en danse. Elle a poursuivi sa formation en danse à l'UQAM et obtenu son baccalauréat, volet interprétation, en 2010. Elle a dansé pour quelques chorégraphes depuis la fin de ses études, dont Manon Oligny et ses *Blanche-Neiges*. Elle travaille en tant qu'interprète pour Josiane Fortin depuis 2010. De plus, elle est entraîneuse privée dans un centre de conditionnement physique et instructrice de Pilates.

¹² Issu et toujours investi dans le milieu de la danse traditionnelle québécoise, **Antoine Turmine** porte également les habits du danseur contemporain. Diplômé en danse (baccalauréat) à l'UQAM depuis 2014, il se lance désormais dans une maîtrise en danse afin de mieux situer et (re)questionner sa lecture du son et du corps. Antoine est actuellement visible et impliqué dans le travail de la compagnie *Zogma, Quantum Collective, La R'voyure* et *Bang Bang collectif!* en plus de participer à plusieurs créations indépendantes.

et s'est terminé avec la présentation d'un essai chorégraphique du 20 au 22 mars 2015. Les périodes de création hebdomadaires ont eu lieu à trois reprises par semaine et étaient d'une durée de trois heures chacune. Deux de ces périodes étaient consacrées à des explorations avec les interprètes et l'autre période était dédiée à ma propre recherche personnelle en studio. Cela totalisait environ neuf heures de présence en studio par semaine, excluant mon temps de préparation avant ces rencontres.

Travailler avec des interprètes était essentiel pour mon projet, puisque je cherchais à comprendre comment je verbalise et éveille le travail des sensations chez des danseurs, dans d'autres corps que le mien. Cela était également important parce je considère que l'acte créatif en danse a la particularité de favoriser un passage ou un échange, autrement dit, un « acte de transsubjectivation » (Louppe, 1997, p. 250), qui consiste au partage d'une idée, d'une intention, d'un désir, d'une recherche avec les danseurs. La création s'élabore « par réactions, au sens chimique du mot, de corps en corps, de conscience en conscience, des questions et des réponses [sont] renvoyées en autant de miroitements furtifs, que le chorégraphe [capte] pour en distiller l'essence des actes » (*ibid.*). Cette essence collective est importante dans ma démarche chorégraphique, puisque les œuvres que je crée réunissent généralement plusieurs interprètes (au moins deux).

Au sein de mon approche en tant que chorégraphe, je considère que l'interprète est également un artiste créateur et qu'il apporte sa personnalité, son être, son vécu, ainsi que son corps singulier au sein du projet. Pour moi, « l'interprète contemporain se veut un producteur du geste qui l'inscrit dans sa propre histoire, un corps au travail dans une pensée, où il se reconnaît » (p. 248). La relation que j'entretiens avec les danseurs au sein de ma démarche chorégraphique est relativement horizontale et correspond à un modèle décentralisé qui laisse place à la subjectivité et à l'ipséité de chaque personne (Fortin et Newell, 2008). Le rôle principal que prend le danseur dans mon approche créative correspond à celui du « participant », puisque le danseur est « apprécié comme être humain à part entière, avec une biographie, une morphologie, une éducation et une culture uniques. Par l'utilisation de l'improvisation et d'exercices de composition, son expérience vécue, intellectuelle autant que perceptuelle, est sollicitée pour la création de l'œuvre » (p. 91).

Ainsi, au sein de cette recherche-création, mon rôle en studio est celui d'une chorégraphe accompagnatrice, soit une personne qui guide le processus, qui propose des suggestions et des pistes d'explorations, tout en m'intéressant au ressenti et aux réflexions du danseur. Je chercherai à me positionner comme une créatrice réceptive et j'éviterai de donner des consignes autoritaires ou de dicter des séquences de mouvements. Je conçois l'acte de création comme une collaboration qui prend tout son sens à travers les expériences partagées par tout le groupe et grâce à une ouverture au dialogue et à l'échange.

En ce qui a trait aux procédés créatifs privilégiés dans le cadre de cette recherche-création, j'ai amorcé le projet chorégraphique par l'élaboration de consignes d'improvisation en lien avec les concepts de sensation, de chiasme et d'imaginaire. J'ai préparé des suggestions qui ont servi de prémisses et de champs d'exploration possibles pour les improvisations en studio avec les interprètes. L'improvisation est un procédé de création que j'emploie fréquemment au sein de mes projets chorégraphiques et qui me semble être une approche pertinente quant à mon but de recherche, considérant que je m'intéresse à faire surgir des sensations profondes et réellement vécues chez le danseur. En ce sens, une œuvre chorégraphique qui est composée à partir de diverses improvisations se retrouve teintée par les recherches corporelles exploratoires réalisées préalablement et par les événements vécus collectivement en studio. « L'improvisation donne une orientation particulière à la pièce dès lors qu'elle se prélève sur la matière de soi de chaque danseur et du groupe » (Loupe, 1997, p. 224).

De façon plus détaillée, voici les grandes lignes de l'approche retenue pour les improvisations en studio lors du processus de création : la « sensation » a été abordée par le biais d'un travail d'attention à l'intériorité et à la mouvance, notamment en lenteur ou les yeux fermés. J'ai également proposé des temps de partage et de discussion après les improvisations pour que les interprètes puissent verbaliser ce qu'ils ont vécu lors des explorations. Des entrevues ont également permis de mieux cerner et décrire les sensations convoquées durant les improvisations. En studio, j'ai aussi encouragé les danseurs à faire appel à leur imagination en proposant, par exemple, des métaphores ou des images à explorer en mouvement. Les éléments imaginaires évoqués ont contribué au développement

de diverses qualités de mouvement en fluctuation, à l'émergence de diverses textures corporelles et à l'exploration de multiples rapports au temps, à l'espace, à la gravité et au flux. L'imaginaire proposé était un moyen pour impliquer la créativité des interprètes. Ensuite, le « chiasme » a été exploré par le biais d'un travail sur l'interconnexion entre l'intériorité et l'extériorité. Une recherche a été effectuée autour de l'intersensorialité, notamment par la proposition de contraintes ou de stimuli visant à solliciter plusieurs sens, comme des objets ou des matières aux propriétés variées (en termes de texture, densité, poids, forme, etc.), des musiques diverses, des images, des citations et des explorations en lien avec le regard et l'écoute.

Plusieurs improvisations de ce processus chorégraphique ont été abordées seule en studio, puisque que je cherchais à mettre en mouvement « la sensation », le « chiasme » et l'« imaginaire » dans mon propre corps. Louppe (1997) souligne à cet effet qu'« il est important [...] que son 'soi' soit mis en jeu, et soit 'affecté' par le mouvement, par les lignes d'intensité de l'événement en cours » (p. 221). Cela permet de conférer au projet une « texture subjective [procurée par] l'investissement personnel du corps du créateur » (*ibid.*). Ainsi, j'ai abordé solitairement plusieurs explorations avant de les proposer aux danseurs, afin de bien préparer les pistes à partager. Dans le cadre d'un processus créatif, il m'apparaît important de revenir seule régulièrement pour effectuer un « travail souterrain » (p. 250) à la fois réflexif et corporel, dans le but de prendre conscience du cheminement du projet et de laisser ce dernier se déposer en soi, de le laisser investir l'entièreté et la profondeur de l'être. Le processus de création requiert du chorégraphe d'« aller au fond des choses, au bout de lui-même pour trouver un petit morceau de sa vérité à lui » (Robinson, 1981, p. 96). Du temps est nécessaire dans mon processus pour que le projet se révèle à moi, pour qu'il émerge du « secret » de ma « rêverie » et pour qu'il « se dépos[e], se sédiment[e] à travers mille débris de textes, de références artistiques, philosophiques » (*ibid.*). Dans chacun des processus chorégraphiques que j'ai réalisés à ce jour, j'ai toujours alloué minimalement une période hebdomadaire à ma recherche personnelle en studio, afin de mieux saisir l'intention qui m'anime, d'investir corporellement l'œuvre en cours de création et de prendre des décisions qui permettent de réorienter le projet dans le cas où je m'éloigne du but recherché. Je crois qu'il s'agit d'une étape essentielle dans le cadre de ce projet de recherche-crédation,

afin d'approfondir et de mieux cerner ma démarche chorégraphique. De plus, cette façon de procéder me permet de proposer des pistes de recherche qui apparaissent plus efficaces, plus développées et plus stimulantes lors des répétitions avec les danseurs.

Après l'étape des improvisations et des explorations en studio, j'ai procédé, avec la collaboration des interprètes, à l'organisation et à la composition de l'œuvre. Lors de l'étape de la structuration, les improvisations dansées probantes en lien avec les concepts de « sensation », de « chiasme » et d'« imaginaire » ont été liées et retravaillées dans le but de constituer une œuvre chorégraphique globale. Un enjeu important de mon projet était de structurer l'œuvre de façon à ce que l'interprète ait encore la possibilité de vivre ses sensations et de « résonner » à travers sa danse. Afin de composer l'œuvre, j'ai procédé à l'organisation et à la répartition des éléments sensibles au sein d'une structure appropriée au projet (Louppe, 1997). Bien que j'aie procédé à un traitement des matériaux qui ont émergé lors des improvisations, l'étape de la composition m'a surtout amenée à « retrouver les trames articulées d'une globalité organique entre corps et propos » (p. 240), afin que le danseur puisse laisser sa sensibilité s'exprimer autant que possible et afin que « chaque geste [soit] relié à l'autre dans une résonance d'écoute et de fonctionnalités » (p. 217). En ce sens, mes choix compositionnels ne devaient pas faire appel outre mesure à une logique totalement rationnelle, ni à des modalités de structuration qui seraient « excessives » (p. 232) ou à des procédés « très formalisants » (p. 218), puisque je cherchais à valoriser la sensation.

3.3. Collaborations artistiques et contexte de représentation privilégié

À la fin du mois de novembre 2014, après les trois premiers mois de recherche-crédation en studio, j'ai invité une conseillère artistique/répétitrice, Emmanuelle Bourassa-Beaudoin¹³, à venir assister et intervenir durant les périodes de création et lors des

¹³ Suite à une formation en Cecchetti, en Limon et en technique *release*, Emmanuelle Bourassa-Beaudoin a interprété le travail de plusieurs chorégraphes avant de se joindre à la compagnie Dave St-Pierre et plus tard, au Carré des Lombes. Elle s'est ensuite lancée dans *Les Angèles, ces derniers bleus*, un projet collectif de création. Elle a également collaboré avec Hinda Es-Sadiqi pour la création du vidéo-danse *La terre nous est étroite*. Elle est présentement en cheminement à la maîtrise en danse à l'UQAM, où elle assure les postes d'auxiliaire d'enseignement et de répétitrice pour plusieurs cours en danse et en éducation somatique. Emmanuelle est deuxième répétitrice pour le Carré des Lombes et enseigne la danse contemporaine et la danse créative.

répétitions en studio se déroulant avec les interprètes. J'ai sollicité sa collaboration dans le but qu'elle agisse comme répétitrice, vers la fin du projet principalement, mais également comme conseillère artistique et œil extérieur pendant le déroulement du processus créatif. La participation d'une conseillère artistique s'est avérée cruciale au sein de mon projet, puisque je souhaitais étudier le processus de création chorégraphique durant toutes les étapes de sa réalisation et plus précisément, parce que mes projets récents ont tous bénéficiés grandement de la présence d'une personne-ressource qui agissait en ce sens, que ce soit par des questionnements envers mes intentions, par le biais de remarques concernant la structure et le propos de l'œuvre ou par des commentaires dirigés vers les danseurs afin qu'ils peaufinent leur interprétation. La sensibilité artistique de la conseillère artistique a été grandement bénéfique au sein de cette recherche-crédation, puisqu'elle a contribué au développement du processus chorégraphique, de ma démarche artistique et de mon champ d'intentions en amenant un regard nouveau à mi-chemin du développement du projet et en cherchant avec moi à ce que s'exprime davantage l'identité de l'œuvre. La conseillère artistique/répétitrice a également été appelée à diriger les interprètes dans le cadre des répétitions avant les représentations, ainsi qu'à commenter leur travail dans le but de les aider à s'approprier leur rôle au sein de l'œuvre chorégraphique, tout en cherchant à les amener à donner le meilleur d'eux-mêmes¹⁴.

Ensuite, j'ai également cherché à inclure une trame musicale dont l'environnement sonore et musical serait propice aux sensations recherchées dans le projet. Le « pouvoir évocateur » et « suggestif » (Fontaine, 2004, p. 53) de la musique a été sollicité afin de créer une atmosphère au sein de la chorégraphie. Dans ma démarche, la musique est aussi une œuvre en soi qui rencontre et collabore avec la danse sans nécessairement converger et être en symbiose totale avec elle. La musique n'est pas toujours en simultanéité ni « accolée » à chacun des mouvements à la manière du « *mickeymousing* (correspondance entre les temps forts de la danse et de la musique) », ce qui, soulignons-le, est « de plus en plus rare » de nos jours en danse contemporaine (p. 50). Au sein de ma pratique créative, je confère

¹⁴ Les rôles de la répétitrice décrits dans ce paragraphe sont inspirés du *Profil de compétences des directrices et directeurs des répétitions en danse*, réalisé entre 2008 et 2011 avec le support du Conseil québécois des ressources humaines en culture (CQRHC) et le Regroupement québécois de la danse (RQD), et consulté à cette adresse : [http:// www.quebecdanse.org/images/upload/files/ProfilCompetencesDirectionRepetitionsDanse.pdf](http://www.quebecdanse.org/images/upload/files/ProfilCompetencesDirectionRepetitionsDanse.pdf)

beaucoup d'importance au pouvoir évocateur de l'environnement sonore et lumineux (en termes de temporalité, de textures, de plasticité, de chaleur thermique, de variations d'intensités, de couleurs, d'ombres et de rythmes, entre autres), puisque cela influe sur l'interprétation du danseur et sur la « physicalité » de l'œuvre, comme le soulignent Charmatz et Launay (2002) :

La lumière et la musique [ainsi que les odeurs] ne viennent pas « colorer » une danse qui demeurerait entière et elle-même. Le « contexte » n'est pas autour, ce n'est pas un ajout, encore moins des atours pour le mouvement. Il en modifie le sens, il est à l'intérieur. Travailler sur les lumières et sur le son implique donc aussi une physicalité. (p. 158)

Ainsi, dans ma pratique créative, « scénographie, son et danse se rejoignent dans le désir commun de participer à la construction d'un monde sensible qui se propage lentement vers le public » (Perrin 2006, p. 106) et vers les danseurs. En ce sens, il me semble important que l'étape de la rencontre entre l'œuvre et le public s'effectue dans une salle aménagée spécifiquement pour la présentation de spectacles, dans une boîte noire, telle une caisse de résonance permettant d'amplifier et de faire vibrer la sensation (la salle de représentation privilégiée est la Piscine-Théâtre du Département de danse), parce que cela permet de présenter la pièce avec un système d'éclairages de scène et parce que la phase de la représentation scénique fait partie des étapes que j'analyse dans le cadre d'un cycle complet de ma propre démarche de création. La représentation en salle avec des éclairages de scène me semble mettre l'accent sur le fait que le moment de la présentation du spectacle s'effectue comme un acte « fiévreux » et unique, alors que l'œuvre chorégraphique se « découvre » dans « cette intensité de mobilisation et d'activités perceptives » (Louppe, 1997, p. 350) et dans « l'actualisation d'une expérience de corps unique, précipitation de temps et d'espace en rapport avec une perception-témoin » (p. 349). Lors de la rencontre entre l'œuvre, les danseurs et le public, il se produit une concrétion ou sédimentation :

Par son pouvoir de saisissements, de présence et d'intensité redoublée, la mobilisation de tout l'être et de toute l'équipe s'y vit comme un moment unique et suprême dans la fièvre du faire; le danseur est assigné de façon particulièrement forte dans la valeur d'un acte irréproductible lié à toutes les variations thermiques et dynamiques de l'instant, lié à la prégnance du regard de l'autre. Quelque chose d'essentiel se cristallise, se dépose. (*ibid.*)

3.4. Méthodes de cueillette de données

Les méthodes de cueillette de données privilégiées pour cette recherche consistent en les outils méthodologiques suivants : un journal de pratique (journal de bord), des captations vidéo (captations des explorations en studio, des répétitions et des représentations de l'œuvre), des entrevues semi-directives avec les interprètes et la conseillère artistique (enregistrées sur vidéo) et des entretiens d'auto-confrontation réalisés avec les participants.

Le journal de bord a été élaboré tout au long du processus et a servi à consigner des interrogations personnelles, des notes de travail, des objectifs, des notes méthodologiques, des citations, des croquis, des réflexions surgissant des périodes en studio, des réactions face aux différents événements, des notes décrivant mon rapport avec les intervenants du projet ainsi que des commentaires ou des questions émergeant au fil des périodes de travail avec les interprètes, la conseillère artistique et la directrice de recherche. J'ai ainsi pris en compte les commentaires de tous les intervenants dans cette étude, puisque « dans l'analyse du geste artistique, le marionnettiste supposé ne tient jamais toutes les ficelles : chaque [...] acteur, technicien, organisateur, [interprète], tient au moins l'un des fils » (Charmatz et Launay, 2002, p. 178). Quatre catégories d'entrées, telles que définies par Savoie-Zajc (dans Mucchielli, 2004, p. 116), se sont retrouvées dans mon journal : les notes de site (ce qui se passe en studio), les notes personnelles (qu'il s'agisse de sensations ou de prises de conscience), les notes méthodologiques (incluant des décisions et des réorientations de la recherche au fur et à mesure de son déroulement), ainsi que des notes théoriques (sens donné aux éléments vécus et étudiés, interprétations).

Le second outil méthodologique utilisé a été la vidéo. Chaque rencontre en studio, qu'il s'agisse d'explorations créatives, d'improvisations structurées, de recherches autour de prémisses ou d'éléments évocateurs, de périodes de composition, de répétition ou de représentation, a été enregistrée à l'aide d'une captation vidéo. J'ai ensuite procédé, lors de la phase d'analyse des résultats, au visionnement de moments ciblés parmi ces captations. J'y ai eu recours pour analyser des éléments précis retenus notamment à partir des commentaires des participants émis lors des entrevues ou à partir de mes notes personnelles dans mon journal de pratique.

Aussi, à deux reprises au sein du projet, des entrevues ponctuelles avec les interprètes et la conseillère artistique ont été effectuées et ont également été filmées à l'aide d'une caméra. Il s'agit d'entrevues semi-directives comportant sept ou huit questions¹⁵. Les entretiens réalisés ont permis d'approfondir et de revenir sur des éléments abordés en studio. Cela a permis de donner un autre espace de parole pour que les interprètes verbalisent leur expérience au cœur du travail des sensations et pour qu'ils reviennent sur des moments précis du projet. J'ai posé des questions relativement ouvertes qui ont permis aux danseurs de répondre de façon personnelle, et ce, autant que possible, avec peu d'interventions (et de biais) de ma part. Il en a été de même avec la conseillère artistique/répétitrice qui a pu avoir un espace de parole personnel. Ces entrevues ont eu lieu individuellement avec chaque participant à mi-parcours et durant la semaine suivant les représentations. Chaque entretien était d'une durée d'une heure et a été réalisé lors d'un temps de rencontre défini avec les interprètes et la conseillère artistique. À la fin de chacune de ces entrevues, j'ai également réalisé des entretiens d'auto-confrontation avec les participants (Mollo et Falzon, 2004; Theureau, 2002) qui ont permis aux interprètes et à la conseillère artistique de décrire leur expérience pendant qu'ils s'observaient être en cours d'action dans un enregistrement vidéo.

3.5. Méthode d'analyse de données : théorisation ancrée

La méthode d'analyse de données que j'ai utilisée au sein de ma recherche est l'analyse par théorisation ancrée, telle que définie par Paillé (1994). Cette méthode d'analyse, employée dans le cadre de recherches qualitatives, consiste à effectuer des recoupements, des mises en lien et à constituer des catégories, notamment en faisant ressortir des noyaux de sens et en cherchant à dégager des significations, afin d'élaborer une théorisation à partir d'un phénomène vécu/observé. Dans ce type de méthode qualitative, l'analyse des données est effectuée par les opérations suivantes : « les rapprochements, les confrontations et les mises en relation de données, les mises en perspectives et les cadrages, la saisie des récurrences et des analogies, [...] les généralisations et les synthèses » (Paillé, dans Mucchielli, 2004, p. 183). La théorisation ancrée est une méthode d'analyse qui implique un processus intellectuel de conceptualisation permettant « de faire surgir le sens

¹⁵ Appendice A - Exemple de questions des guides d'entrevues, p. 186

qui n'est jamais un donné immédiat et qui est toujours implicite et à la fois structurant et structuré » (*ibid.*).

Il importe de souligner que la théorisation ancrée n'est pas entendue exclusivement comme un résultat, mais plus particulièrement comme un processus (Paillé, 1994). En ce sens, théoriser nécessite de la part du chercheur des prises de décisions, des réorientations, des ajustements fréquents, et ce, tout au long du projet. En théorisation ancrée, l'analyse des données s'effectue continuellement et en simultanéité avec la collecte, par un aller-retour constant entre la théorie et la pratique. Cette méthode d'analyse est réalisée par le biais d'une « comparaison constante entre la réalité observée et l'analyse en émergence » (p. 150), ce qui m'apparaît tout à fait pertinent alors que mon projet chorégraphique évolue au fil de diverses bifurcations vers le but recherché. En ce sens, tout comme l'œuvre chorégraphique est en élaboration progressive, l'analyse par théorisation ancrée évolue sur un mode itératif :

Car, fondamentalement, la logique de l'analyse est itérative, c'est-à-dire que la production et la vérification de la théorisation procèdent par approximations successives jusqu'à la validité et la fiabilité voulues. Concrètement, cette disposition transparaît dans des observations qui sont plus curieuses qu'exhaustives, dans des entrevues ponctuées de fréquentes relances (« J'aimerais revenir sur ... ») et dans une catégorisation en perpétuelle transformation. (p. 153)

L'intérêt de la théorisation ancrée est qu'elle permet de mettre de l'avant le caractère particulier et singulier d'un phénomène, d'en présenter « une compréhension nouvelle », d'« insérer des événements dans des contextes explicatifs », ainsi que de « lier dans un schéma englobant les acteurs, interactions et processus à l'œuvre dans une situation » (Paillé, dans Mucchielli, 2004, p. 184). Cette méthode apparaît très probante dans le contexte d'une recherche-crédation, considérant que le nombre de données collectées est considérable, que la durée du projet est relativement étendue, que les intervenants sont multiples et que les phénomènes intersubjectifs, interactionnels et phénoménologiques se manifestent avec complexité dans le cadre d'un processus créatif.

La théorisation ancrée s'effectue en six étapes, qui sont en quelque sorte perméables, c'est-à-dire qu'elles peuvent se chevaucher et que des « boucles de rétroaction » (Paillé,

1994, p. 154) sont fréquentes durant le processus d'analyse. Il s'agit des étapes suivantes : la codification (identification des éléments), la catégorisation (nomination des aspects principaux du phénomène à l'étude), la mise en relation (établissement de liens, potentiellement à l'aide d'une schématisation), l'intégration (détermination plus précise de l'objet de l'analyse), la modélisation (discernement de la dynamique et de l'organisation structurelle et fonctionnelle du phénomène) et la théorisation (tentative de construction qui rend manifeste, autant que possible, l'aspect multidimensionnel du phénomène qui est analysé) (Paillé, 1994). Dans le cadre de cette recherche, j'ai procédé, à l'aide de la théorisation ancrée, à l'analyse des éléments suivants : les transcriptions des entrevues ponctuelles réalisées avec les interprètes et la conseillère artistique et les notes recueillies dans mon journal de bord.

3.6. Limites de l'étude

Une limite importante de cette étude est le fait qu'au sein de cette recherche-crédation, j'ai cherché à élaborer un savoir à partir d'une réalité singulière, éphémère, difficile à cerner et à circonscrire, puisqu'elle est en partie invisible et vécue en tant que processus expérientiel et phénoménal. En ce sens, Mucchielli (2009) souligne que « les objets ou phénomènes humains appréhendés par les méthodes qualitatives sont (en général) uniques, c'est-à-dire non reproductibles » (p. 183). Les conclusions qui émergent des recherches qualitatives offrent alors « des tentatives d'explication et d'application » (Tousignant, 1993, p. 2) à partir de « connaissances idiosyncratiques décrivant des cas individuels » (p. 4), plutôt qu'elles ne proposent des savoirs universels. Par le biais de cette étude, je ne prétends pas apporter une connaissance « certaine » des concepts explorés. Il s'agit plutôt d'un regard personnel sur le sujet de recherche, couvert non pas de façon irréfutable et exhaustive, mais en tant que « champ des possibles ». Cette recherche est spécifique à mon approche créative et elle constitue un approfondissement de mon travail chorégraphique. Bien que je m'inspirerai de la phénoménologie et de la philosophie, mon analyse sera effectuée avec le point de vue d'une artiste-créatrice en danse. En ce sens, je n'aborderai probablement pas toutes les dimensions et ramifications philosophiques et épistémologiques de ces concepts dans mon travail; je les explorerai plutôt sur le terrain de la pratique artistique. Plutôt que de

viser la proposition de conclusions, de théories et d'outils de création généralisables, avec cette recherche, j'espère surtout ouvrir un territoire de questionnement et provoquer des résonances chez d'autres artistes en danse qui s'intéressent au travail des sensations, à la dynamique « fictionnaire » de la sensorialité et à la phénoménologie de la danse.

Une autre limite de cette recherche est le défi que pose la transposition en mots d'une réalité complexe, de phénomènes vivants et de processus créatifs. Cerner des expériences vécues par le biais du langage et les expliquer au sein de la recherche écrite s'avère un enjeu. C'est là toute la complexité de l'analyse au sein d'une recherche-crédation : « le chercheur doit parvenir à décrire le vivant d'une situation psychique, cognitive, sociale et utiliser pour le faire une palette de mots capable de décrire en profondeur les aspects importants de l'expérience artistique du chorégraphe, de l'interprète, [...] sans dénaturer ou surinterpréter l'objet de l'analyse » (Bruneau et Villeneuve, 2007, p. 48). Rendre manifeste toute la complexité d'un phénomène vivant par le biais de l'écriture est une entreprise difficile en soi. De plus, la tentation de faire correspondre les résultats à des aspirations personnelles et d'interpréter les données afin qu'elles exemplifient le but recherché par l'artiste-chercheur peut également constituer un écueil. « Et ce n'est pas si simple, car on voudrait bien que nos données confirment nos intuitions, réconfortent nos doutes, apportent les solutions attendues » (p. 49). En ce sens, pour réduire les possibilités de surinterprétations personnelles et pour s'assurer de la cohérence et de la pertinence des propos, il sera envisagé de procéder à une validité de signifiante des interprétations, comme le proposent Desmet et Pourtois (dans Mucchielli, 2004) :

Lors de l'interprétation, le chercheur qualitatif soumettra les résultats de son analyse aux acteurs qui ont participé aux événements en vue d'une corroboration (validité phénoménologique ou validité de signifiante des interprétations). Il sera vigilant quant à la cohérence interne de ses déductions et il confrontera son interprétation au matériel référentiel de base, c'est-à-dire aux études et aux recherches proches qui ont permis l'élaboration des premières hypothèses ainsi qu'à des théories reconnues et bien définies (validité référentielle). (p. 59-60)

Au sein de cette recherche-crédation, je serai également confrontée à la différence de nature qui existe entre le projet de création artistique et la recherche proprement théorique : « alors que la création artistique engendre des symbolisations appelant des lectures

divergentes, la recherche vise l'élaboration de symbolisations, et notamment de discours, appelant des interprétations convergentes » (Laurier et Gosselin, 2004, p. 170). En d'autres mots, effectuer une recherche sur le terrain de la pratique artistique place le chercheur au cœur du va et vient continu qui le fait tanguer entre « une pensée expérientielle, subjective et sensible et [...] une pensée conceptuelle, objective et rationnelle » (p. 180). Cette différence de nature entre la théorie et la pratique est donc un enjeu incontournable. Également, je devrai éviter un écueil important : la tentation qui pourrait survenir quant au désir de faire une illustration « calquée » de la « théorie fictionnaire de la sensation » au sein de l'œuvre. Lors de la création chorégraphique, je devrai être vigilante pour ne pas chercher à traduire ou à transposer la théorie en mouvement. Bien que l'œuvre soit inspirée de concepts philosophiques, elle en sera l'écho et la résonance, plutôt que le calque ou l'illustration.

Aussi, la durée relativement brève du projet de création (celui-ci sera développé pendant six mois environ, incluant les phases d'élaboration, de composition et de présentation) peut également constituer une limite au sein de cette étude, particulièrement si l'on considère que pour arriver à maturation, un processus de création chorégraphique peut durer beaucoup plus longtemps, soit plusieurs années. Par exemple, la chorégraphe Martha Graham « mûrissait un projet parfois pendant deux ans avant de l'exposer à d'autres pour le mettre en chantier » (Loupe, 1997, p. 250) et Limon soulignait pour sa part : qu'« il y a toujours une période de deux ans durant laquelle » il vit « avec l'idée » (p. 251). Ainsi, pour donner une crédibilité « quant à la qualité et la quantité des observations effectuées », j'aurai recours à la méthode de triangulation des sources et des données : je devrai recueillir « des données nombreuses, émanant de perspectives multiples » (Desmet et Pourtois, dans Mucchielli, 2004, p. 59-60). Il importe en ce sens que mes outils méthodologiques soient diversifiés (triangulation) et que ma présence en studio soit autant que possible soutenue et qu'elle corresponde à un engagement hebdomadaire important durant tout le processus.

CHAPITRE IV

RÉSULTATS

Déroulement de la collecte de données

La collecte de données réalisée lors du processus de création de l'essai chorégraphique *Aisthesis* a débuté le 26 septembre 2014 avec une danseuse, Myriam Tremblay-Quévillon, et s'est poursuivie du 11 novembre 2014 au 1^{er} avril 2015 avec les deux interprètes de l'essai, soit Myriam Tremblay-Quévillon et Antoine Turmine. Les deux danseurs ont participé à plus d'une centaine d'heures de recherche en studio chacun. La première période de la recherche, qui s'est échelonnée de septembre 2014 à janvier 2015, a été consacrée à l'élaboration de pistes d'improvisations, à l'exploration en studio et à la création de l'œuvre, ces aspects se chevauchant et étant intriqués. Une première entrevue a été réalisée avec chacun des interprètes à cette étape.

La seconde période, du mois de janvier jusqu'au 19 mars 2015, a été consacrée à la structuration de l'œuvre (mise en temps, mise en espace, courbe dynamique de l'œuvre, organisation des sections, précision des dynamismes, raffinement des propositions, etc.) et aux répétitions en vue de la présentation publique. Durant cette phase, Emmanuelle Bourassa-Beaudoin a agi en tant que conseillère artistique et répétitrice lors de plusieurs répétitions pour un total de 21 heures de présence. Elle a également participé à une entrevue en janvier 2015. À noter que cette seconde période a comporté des phases rétroactives, étant moins dissociée que je ne le supposais de la précédente. Des improvisations et des explorations étaient encore de mise même lors des dernières répétitions. Certaines d'entre elles ont été reprises et répétées fréquemment. La dernière phase de la collecte a été celle de la diffusion de l'essai chorégraphique, présenté publiquement du 20 au 22 mars 2015. Les

dernières entrevues réalisées avec les interprètes et la conseillère artistique ont suivi les représentations.

Afin de faciliter la lecture du chapitre qui suivra, il m'apparaît important de présenter les différentes sections chorégraphiques qui constituaient l'essai *Aisthesis* au moment de sa présentation publique¹⁶. Ces sections étaient issues de diverses explorations réalisées au fil du processus et nous les désignons selon les appellations suivantes (dans l'ordre) :

- « le dialogue » (duo)
- « le couteau » (duo)
- « le vent » et « les osselets » (Antoine), en même temps que le « taïchi » (Myriam)
- « le taïchi » (duo)
- « le mochi » (Myriam) en même temps que « l'épave » (Antoine)
- « l'écoute » (duo)
- « l'animal » (Antoine)
- « les paroles » (duo)

En procédant à l'analyse des données collectées tout au long du projet, j'ai cherché à mieux comprendre comment j'ai fait intervenir les concepts de sensation, de chiasme et d'imaginaire, issus de la « théorie fictionnaire de la sensation » de Michel Bernard, dans ma création chorégraphique. J'ai cherché à cerner les éléments ayant facilité le travail des sensations, à tout le moins, dans ma propre pratique. Je souhaitais plus spécifiquement savoir quelles ont été les stratégies chorégraphiques utilisées lors du travail en studio, durant la création, ainsi que les procédés de structuration de l'œuvre, auxquels j'ai eu recours, qui m'ont permis de mettre de l'avant la sensation. Les résultats ont été analysés à l'aide de la théorisation ancrée en six étapes rétroactives : la codification¹⁷ (identification), la catégorisation, la mise en relation (schématisation) (fig. 4.1; fig. 4.2), l'intégration, la modélisation et la théorisation (Paillé, 1994).

¹⁶ Appendice B - Spécificités des sections chorégraphiques, p. 188

¹⁷ Appendice C - Théorisation ancrée : codification, p. 192

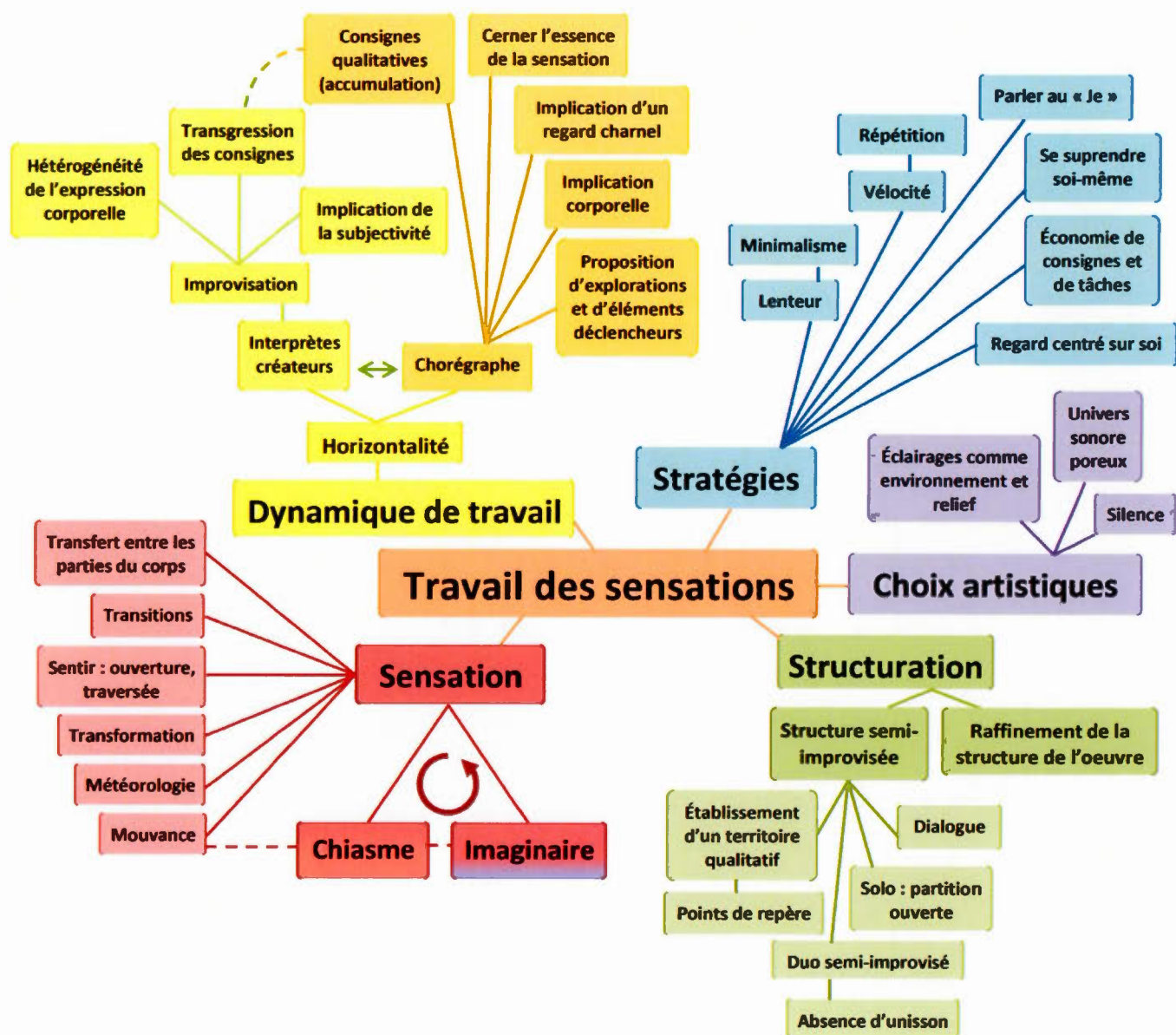


Figure 4.1 Théorisation ancrée : mise en relation

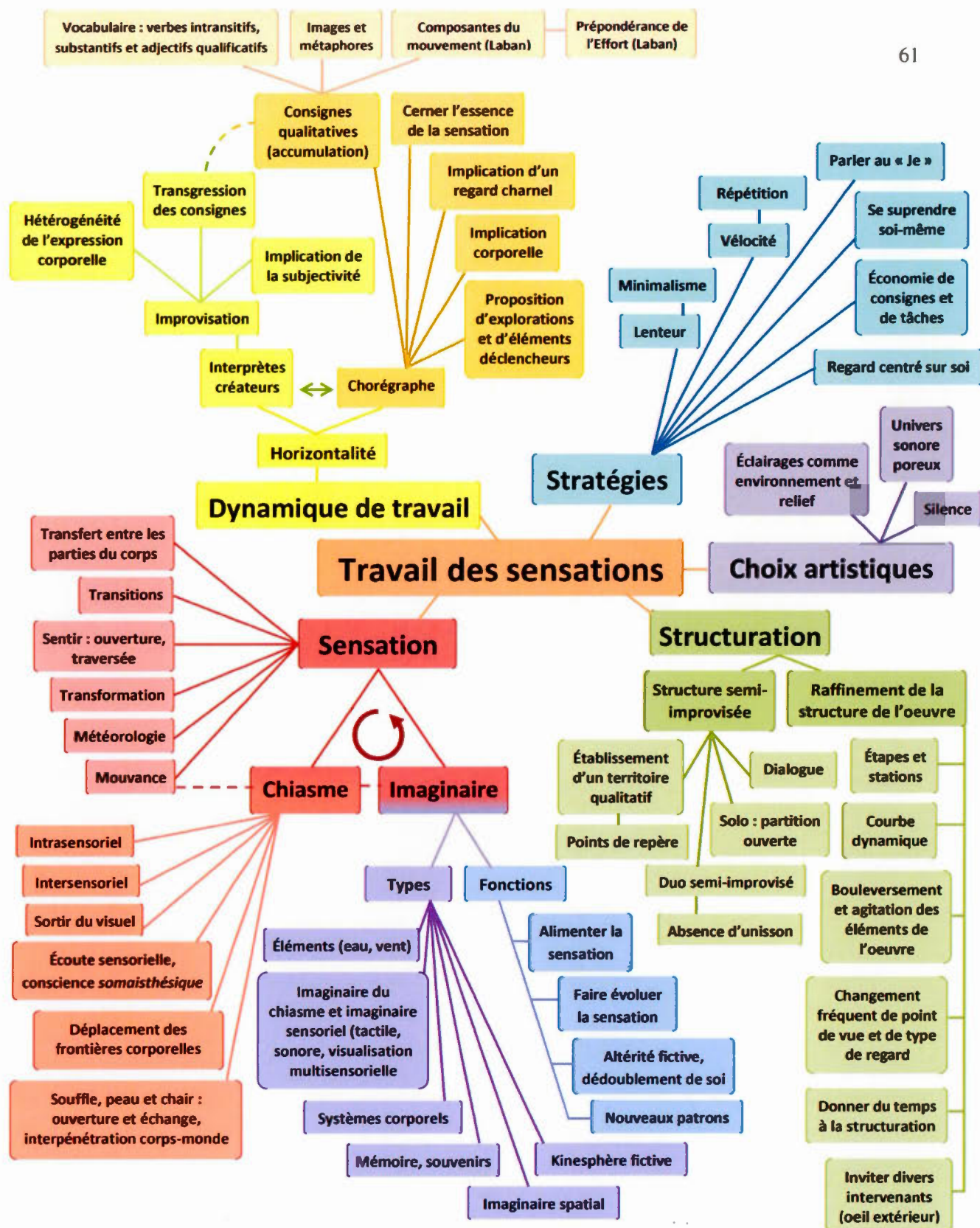


Figure 4.2 Théorisation ancrée : mise en relation détaillée

4.1. Amorce du travail en studio

4.1.1. Dynamique de travail horizontale

Pour amorcer le travail en studio, j'ai choisi l'improvisation comme méthode d'exploration, souhaitant m'éloigner d'une transmission de mouvements dansés par démonstration. Je voulais éviter d'instaurer une dynamique relationnelle où les interprètes seraient soumis à une certaine « autorité auctoriale » (Gravel, 2012, p. 78) et seraient conviés à copier des gestes prédéfinis dans une « logique de la reproduction, de l'imitation et du moulage » (Després, 2000, p. 16). Ainsi, en choisissant de travailler par improvisation au sein du processus, j'avais pour but d'établir une dynamique de travail relativement démocratique et égalitaire, incluant une grande participation des danseurs et de la répétitrice. Au début du processus, je leur proposais un mode de travail basé sur « le dialogue, l'échange, le partage, la relation horizontale » (Journal, 11 novembre 2014). En tant chorégraphe qui guide ou accompagne le projet, je n'étais pas l'unique créatrice qui proposait des éléments créatifs à adopter et auxquels les danseurs devaient « donner corps » aveuglément, sans remise en question possible. Les danseurs étaient des créateurs, c'est-à-dire qu'ils avaient un apport créatif significatif durant tout le processus. Les danseurs se situaient à la source, au cœur et en amont de l'œuvre. Ils constituaient le lieu de l'émergence, du développement et du renouvellement de l'« œuvre artistique (poiésis) » (Faure, 2004, p. 74). À cet effet, Dominique Dupuy (1992), souligne que le danseur porte à travers lui la naissance, ainsi que la mémoire de cette œuvre :

Vis-à-vis de l'œuvre, l'interprète de la danse contemporaine a une responsabilité considérable. L'œuvre naît à travers lui, (le cas d'une chorégraphie écrite sans danseur est rarissime), non seulement à travers son corps (sans éluder les douleurs de cet enfantement), mais au gré de son imagination, au fil de son être. Elle n'existe pas sans lui, il en est la source souterraine, le jaillissement dans l'espace, il en devient la mémoire. Il est dans la sécrétion et la concrétion. Il est dans l'insémination, la fécondation, la gestation, la parturition, la maturation, la préservation, la conservation de l'œuvre. Il accompagne tout son parcours, il est en elle et comme tel lié à son destin. (p. 96)

La collecte de données a permis de mettre en lumière l'importante part créative des interprètes dans l'œuvre, ainsi que l'importance de l'échange d'idées entre tous les

collaborateurs du projet. Les composantes créatives ont été élaborées collectivement, selon une dynamique relationnelle basée sur une communication ouverte. Cette dynamique d'échange bidirectionnel a permis aux interprètes d'impliquer leur subjectivité, de partager ce qu'ils sentaient et de verbaliser leur expérience au sein du travail des sensations. Ainsi, tous les participants étaient impliqués dans la constitution d'un projet collectif, comme le constatait Emmanuelle Bourassa-Beaudoin, répétitrice et conseillère artistique :

[En ce qui a trait à la] communication, j'avais l'impression que c'était vraiment super ouvert, puis qu'il y avait de l'espace pour commenter sur comment ils se sentaient, tu sais comme : « ah ça c'est mieux que ça parce que... ». [...] C'est important pour garder leur créativité allumée, puis leur individualité. [...] Je trouvais qu'il y avait une belle communication, un bel échange. (1^{er} avril 2015)

La communication ouverte permettait à tous, chorégraphe comme interprètes, de progresser en réfléchissant collectivement autour d'un élément, selon différents points de vue, ce qui en améliorait la compréhension. Avec cette pluralité de points de vue, tous joignaient leurs efforts pour atteindre un but qui se précisait et se raffinait collectivement. Les pistes de départ pour les improvisations devenaient ainsi abordées selon différentes perspectives, en étant relancées, refaçonnées, redirigées, reprécisées. Par exemple, lors d'une période de travail sur un extrait du « dialogue » et sur le solo « mochi » dansé par Myriam, tous collaboraient à raffiner l'aspect qualitatif des mouvements qu'elle effectuait :

Emmanuelle : Je ne sais pas pour toi, mais j'enlèverais le mouvement des bras de Myriam. J'ai l'impression qu'elle est prise dans sa structure au lieu d'être un peu plus dans l'énergie. Tu sais, elle pourrait [...] relâcher ses bras, avant de reculer. [...] / Josiane : Là aussi, je trouve que la pesanteur des bras est importante. L'idée que les bras rebondissent, puis qu'ils résonnent plus naturellement, c'est intéressant. [...] / Antoine : Puis au lieu de penser aux bras, si tu partais plus haut, tu pourrais amener l'initiation ailleurs. Tu peux partir d'ici, de la ceinture scapulaire. / Josiane : Ah oui, c'est une bonne idée. Le mouvement vient plus de l'intérieur du corps, plutôt que de suivre un tracé dans l'espace avec les bras. / Myriam : Ah, ça va vraiment mieux, j'aime ça, parce que sinon, j'ai l'impression que mes bras me bloquent complètement dans le rebond, l'arrêt, puis le fait de repartir. (Captation vidéo, 25 février 2015)

Cet exemple souligne « les ressorts collectifs de la création artistique » (Gravel, 2012, p. 106) et la logique créative collective du travail des sensations, car comme le souligne Després (2000), « donner toute sa valeur au “sentir” implique une logique créative de l'être

et instaure aussi une autre façon de vivre ensemble. Ce travail des sensations redéfinit un être au monde qui est aussi un être à l'autre » (p.11). Pendant les improvisations, les danseurs pouvaient interrompre les explorations à leur guise et soumettre des idées. Je leur laissais la place pour ce faire, mais j'espérais également qu'ils en prennent le droit, car c'est un pouvoir que l'interprète a également. « C'est un peu sa responsabilité de renouveler sa sensation, sa créativité » (Emmanuelle, 1^{er} avril 2015) à l'intérieur du travail qui lui est proposé. Par exemple, en travaillant sur la section du « dialogue », Antoine se questionnait sur les possibilités de « déborder » de la consigne initiale : « Juste pour être sûr, avant on était vraiment dans un mouvement sagittal, mais là, est-ce qu'on peut se permettre de jouer, d'essayer plus de possibilités? » (Journal, 25 février 2015). Les questionnements des interprètes me permettaient d'envisager de nouvelles potentialités. Comme créatrice, j'étais portée par des propositions inattendues que je n'aurais peut-être pas considérées autrement.

En tant que chorégraphe, je constatais l'importance d'être perméable aux propositions des interprètes et surtout, d'être attentive autant que possible à leurs désobéissances, à leurs transgressions et à leurs écarts vis-à-vis mes consignes. Notamment, lors d'une répétition où nous travaillions sur la section du « dialogue », Myriam me soulignait qu'elle venait de modifier certains mouvements d'ondulation des bras, certains passages qu'elle trouvait « répétitifs » ou « inconfortables » et qu'elle avait même « enlevé certains mouvements » que j'avais établis précédemment comme faisant partie de la structure chorégraphique (Journal, 14 janvier 2015). Cette transgression envers la structure que j'avais établie m'a procuré un certain étonnement et un léger saisissement à prime abord, mais je constatais par la suite que la proposition modifiée par Myriam dévoilait soudainement une potentialité insoupçonnée et déplaçait mon regard. Je « voyais alors davantage la globalité de la séquence » (Journal, 14 janvier 2015) et sa courbe dynamique plutôt que de rester concentrée sur chaque unité de mouvement. Cela me permettait alors de regarder autrement, d'amener mon attention sur des éléments que je ne considérais pas auparavant. Ainsi, au fil de ce projet, comme créatrice, j'ai réalisé l'importance d'être relancée par les danseurs et j'ai constaté à quel point il était important que mes idées soient questionnées, renversées, détournées, transgressées. Cela m'amenait à renouveler mon point de vue, à percevoir autrement ce que les danseurs faisaient et à questionner mon approche pour faire évoluer et

pour raffiner le travail. Les transgressions des interprètes me plaçaient devant des éléments imprévus qui faisaient émerger en moi de nouvelles interrogations.

En danse contemporaine, le corps de l'interprète ne s'inscrit pas, exclusivement dans une relation de docilité. Il situe le champ de la transgression. [...] Par elle, l'interprète se signifie lui-même et permet ainsi au chorégraphe d'être dynamisé, relancé dans son entreprise. C'est le sens de la phrase de Claude Régy, metteur en scène de théâtre : « Il faut inventer à partir de personnes vivantes, développer leurs propositions, terres inconnues, les accompagner, être dépassé. Elles sont génératrices de création. » Il s'agit alors d'un créateur au service d'un autre, d'un imaginaire et d'une intériorité en ouverture à l'autre. (Huynh-Montassier, 1992, p. 11)

Suivant les transgressions des interprètes, je me trouvais à mon tour en mouvance et en instabilité, aspect important pour évoluer et être relancée au sein de ma pratique chorégraphique empreinte d'un travail des sensations.

4.1.2. L'improvisation comme approche de la sensation

Également, dans ce projet, le choix de travailler par improvisation avait une deuxième visée. Outre le fait qu'il s'agissait d'une dynamique de travail relativement horizontale qui encourageait l'apport créatif des interprètes, l'improvisation visait aussi à faciliter le chemin vers l'authenticité de la sensation chez les danseurs. Dans ce projet, j'ai choisi comme parti pris de ne transmettre aucune gestuelle aux danseurs, pour que les sensations émergeant en eux puissent se manifester individuellement en respectant l'ipséité de chaque interprète et que pour que cela les éloigne d'un mode d'apprentissage par « imitation », par « copie » d'autrui. Dans d'autres projets que j'ai réalisés antérieurement, je proposais parfois des séquences préalablement chorégraphiées que les danseurs reproduisaient à leur façon. Toutefois, au sein du projet *Aisthesis*, il me semblait que cela ne convenait pas tout à fait. En évitant la démonstration et en procédant par improvisation, j'espérais ainsi que les interprètes puissent avoir accès à leurs sensations et à leur intériorité plutôt que d'être concentrés sur l'apprentissage d'éléments formels ayant émergé dans un lieu externe à eux. L'improvisation visait donc à ce que des sensations, des états de corps et des mouvements dansés singuliers et individuels puissent émerger chez les interprètes. Ainsi, j'escomptais qu'avec cette façon de procéder, cela puisse aider à ce « que le

mouvement dansé ne soit pas la résultante d'une exécution graphique mais d'une expérimentation sensible » (Després, 2000, p. 16) vécue authentiquement par les danseurs. Je souhaitais qu'ils n'aient pas à s'ajuster corporellement à des positions, des figures et des éléments observés. Emmanuelle confirmait cette intuition en entrevue, en soulignant que mon approche chorégraphique par « improvisation libre, guidée par rapport à la sensation » permet de révéler une « authenticité » et de « générer quelque chose de plus vrai que [de] partir d'un mouvement transmis pour aller chercher une sensation » (18 février 2015).

Également, un autre *a priori* au sein de ma démarche chorégraphique était de prendre en considération la personnalité propre de chaque danseur. Je me suis intéressée aux spécificités des interprètes, à leurs façons uniques d'approcher le mouvement (assez différentes chez Myriam et Antoine), sans chercher à les uniformiser, mais en tentant plutôt de rendre ces différences visibles au sein du travail chorégraphique. Par exemple, au début de la chorégraphie où les danseurs se trouvaient penchés vers l'avant dans le plan sagittal, alors qu'ils étaient concentrés sur la même sensation dans le « dialogue », Antoine était dans une « flexion » qui implique « plusieurs articulations » et Myriam était plutôt en « inclinaison (*folding*) », dans un aller-vers, comme le mentionnait Geneviève Dussault, enseignante et analyste du mouvement, alors qu'elle assistait à une répétition (Journal, 24 février 2015). De nombreuses différences de ce type apparaissaient chez les danseurs lors des improvisations, ce qui me semblait intéressant à conserver, considérant que la sensation ne se manifeste pas de la même façon pour chacun d'eux.

Je souhaitais, en conservant cette hétérogénéité et en évitant l'uniformisation, que cela encourage une plus grande authenticité dans l'expression des sensations, afin que celles-ci se révèlent avec des modalités expressives individuelles et plurielles. J'espérais que les danseurs ne se sentent pas contraints, limités, formatés et concentrés sur des ajustements corporels (posturaux, gravitaires, formels, etc.) en cherchant à ressembler à l'autre danseur. À l'aide de consignes, j'encourageais un investissement personnel de la part des interprètes. Je leur proposais notamment de se concentrer sur des questions comme celle-ci : « qu'est-ce que cela fait bouger en vous? » (Journal, 11 novembre 2014). Ce type de questionnement contribuait à ce que les interprètes prennent parfois des tangentes créatives fort divergentes

lors des explorations et ce, pour une même consigne, pour un même stimulus sensoriel en guise d'inspiration ou pour une même sensation à rechercher. Par exemple, lors d'une improvisation avec des objets, Myriam et Antoine ont utilisé à tour de rôle un linge à vaisselle sans savoir ce que l'autre danseur avait fait auparavant. La différence entre les propositions créatives des deux interprètes était marquante. Pour sa part, Myriam a imaginé *être* le linge suspendu sur une corde, ondulant et virevoltant au gré des bourrasques du vent : « J'ai imaginé - pendant que je le faisais, c'était simultanément - le linge à vaisselle tourner au vent sur une corde à linge. [...] J'avais la sensation de tourner, d'être dans un tourbillon de vent » (30 janvier 2015), tandis qu'Antoine pensait plutôt à un linge qui se faisait plier :

Le tissu, la première image qu'on a, c'est le chiffon, quelque chose de fluide [...]. C'est vraiment l'image qui vient en premier. Ça fait que je me suis dit : à la place d'aller dans cet imaginaire-là, pourquoi ne pas aller dans la fonction du chiffon, comment on interagit avec. Ça fait que je suis allé plus dans comment on le plie. [...] Le chiffon, ça peut être vraiment mou [...], mais je me suis dit : en même temps, [...] on est capable de lui donner une forme. Tu sais, quand tu le plies, [...] il devient vraiment raide. Ça fait que je suis allé un peu là-dedans. (10 février 2015)

Ainsi, au fil du processus, l'improvisation a permis à des matériaux premiers, à des « contenus compositionnels », de surgir « à partir des ressources qualitatives du ou des sujets (dans leur individualité propre, ou dans les cadres de leur rassemblement) » (Louppe, 1997, p. 220). L'expérience personnelle des danseurs, leur vécu, leur imaginaire, leurs sensations, « l'ipséité » des corps et leur « subjectivité singulière » (Brohm, 1988, p. 30) ont été mis en jeu dans les diverses explorations. Conserver l'hétérogénéité m'apparaissait donc être un terreau favorable pour que les danseurs plongent en eux et laissent libre cours à leur individualité. Antoine mentionnait à cet effet que ses références personnelles et son vécu quotidien venaient alimenter ses improvisations :

Les objets me ramènent à mes références de « comment je m'en sers dans la vie ». [...] Tout d'un coup, j'ai un changement [...] de paradigme, par rapport à ça. [...] Tout le vécu que j'ai normalement dans la vie, il apparaît à ce moment-là. [...] Il y a tout un bagage, tout l'imaginaire qui est relié à l'objet, qui embarque. (1^{er} avril 2015)

La création de l'œuvre était ainsi teintée par la personnalité, le vécu et les affinités gestuelles des deux danseurs : « c'est en effet à partir de la palette des embrayages que

chacun porte avec soi, que le climat, et même le propos de l'œuvre trouve ses racines qualitatives » (Louppe, 1997, p. 213). Chorégraphiquement, je valorisais également les divergences entre les interprètes en conservant l'hétérogénéité et en évitant l'uniformisation.

4.1.3. Rôle de la créatrice et consignes qualitatives

Au cours du processus, pour ma part, je me suis positionnée comme une créatrice qui guide les interprètes, c'est-à-dire que j'ai orienté et conduit des pistes d'exploration, de répétition et de structuration en donnant des indications autant que possible ouvertes et non impératives. Bien que j'aie tenté d'établir autant que possible une dynamique égalitaire en studio, j'ai tout de même cherché à guider les interprètes vers certains objectifs, en proposant des pistes autour desquelles réfléchir et en donnant des consignes afin de raffiner le travail des sensations. Au début du processus, j'ai d'abord préparé des propositions d'explorations et des éléments déclencheurs pour entamer le projet. J'ai alors noté dans mon journal des pistes d'improvisation qui me semblaient intuitivement liées, explicitement ou non, aux concepts de chiasme, de sensation et d'imaginaire. Parmi les premières pistes d'exploration élaborées se trouvaient celles-ci : « imaginez que vous n'avez plus d'os », « source d'eau qui jaillit à l'intérieur/extérieur du corps », « Mouvement Authentique les yeux fermés : écoute interne et externe », « métaphore : vos bras coupent l'air pendant que vos jambes patinent », « bras fou, hors de contrôle, qui fuit. Se surprendre, se dérouter », « Travail sur la peau : toucher, palper, tirer... » (Journal, 26 septembre et 1er octobre 2014).

Dès le début du processus, certaines improvisations ont été répétées à plusieurs reprises. Je proposais alors aux interprètes d'être attentifs à leurs sensations au sein des improvisations, en les invitant plus directement à chercher et à trouver en eux comment ils pourraient vivre *telle* ou *telle* sensation, notamment une sensation de « confusion », d'« affaissement », « de trancher l'air » ou de « force énergétique » (Journal, 6 février 2015). Par la reprise fréquente de certaines improvisations, je visais à ce que les interprètes affinent leur attention à certaines sensations et en refassent l'expérience dans leur corps. Entre autres, nous avons répété fréquemment ces improvisations : « crevette vulnérable », « *twist and shout* : tiraillement » (Journal, 6 février 2015), « mollesse, résistance, trembler,

hésiter, flotter, liquide... », « poupée de chiffon », « force qui tranche l'air et qui tournoie », « taïchi avec résistance » (Journal, 14, 21, 31 octobre 2014), « dialogue : s'inspirer de la structure d'une discussion » et des improvisations avec des objets : « livre, corde jaune rugueuse, feuille lignée, coussin, sac d'épicerie réutilisable, sac de plastique, boule tressée en fibres naturelles, bol chantant tibétain... » (Journal, 11 novembre 2014).

Cela m'amène à souligner que dans le travail des sensations, compris en tant que travail sur « la qualité, l'énergie du mouvement » (Després, 2000, p. 5), un enjeu important pour moi en tant que chorégraphe était parfois de trouver un terme déclencheur pour aider les danseurs à trouver la qualité recherchée en improvisant, car « l'improvisation est une dialectique entre les ressources profondes du danseur, l'événement suscité par l'expérience, et le regard qui fait retour et donne de nouveaux repères, ou au contraire déplace et recule les frontières du possible par un nouvel appel » (Louppe, 1997, p. 223-224). Le terme déclencheur pouvait certainement faire appel à l'imaginaire, mais pas uniquement. Ce pouvait être : « un adjectif qualificatif, une métaphore, une indication imagée, une précision corporelle, temporelle, énergétique », etc. (Journal, 14 janvier 2015). Les portes d'entrées étaient multiples et variées, chaque expérimentation ayant requis des approches différentes et/ou complémentaires pour cerner la qualité recherchée. C'était un véritable enjeu que de trouver le terme déclencheur. Par exemple, pendant une répétition avec Myriam, je lui proposais une exploration autour de l'image d'une « poupée de chiffon ». J'étais intéressée par un mouvement minimaliste d'oscillation, avec peu de tonus, avec un relâchement et des changements de directions infimes au niveau du tronc. Avant que nous puissions atteindre la qualité qui m'intéressait, cela a pris deux répétitions. Je réalisais alors à quel point les stratégies pour nommer, désigner, ce que l'on cherche étaient importantes. De prime abord, j'avais essayé d'expliquer la qualité recherchée en termes de dynamiques, de directions spatiales et d'initiations, mais les indications devenaient trop nombreuses et nous sentions que nous nous éloignions de l'essence même du mouvement et que cela s'approchait trop d'une recherche formelle. Par exemple, je demandais de chercher une qualité impliquant : le « poids de la tête », un « flux libre », un « faible tonus », un « espace indirect », une « stimulation du liquide articulaire », une « mollesse », une « décortication », des « isolations » et un « minimalisme » (Journal, 21 octobre 2014). Je notais ensuite que

« lorsqu'il y a trop d'indications (dans la poupée de chiffon), cela devient plus mental, moins senti » (Journal, 3 novembre 2014). J'avais en quelque sorte littéralement « bombardé » Myriam de termes et d'indications corporelles, si bien qu'elle avait énormément d'éléments sur lesquels elle devait se concentrer. De plus, en essayant de décrire précisément dans les moindres détails la façon « d'exécuter » la sensation, j'étais en train de la fixer, de la circonscrire, de la rationaliser et de l'analyser précisément. Je réalisais que je devais me rapprocher également de la sensation en tant que chorégraphe.

Bien que l'analyse de toutes les facultés corporelles requises pour rendre la qualité manifeste permettait de préciser plus finement et de raffiner la compréhension de la sensation, il me semblait qu'auparavant, comme étape préalable, je devais cibler plus globalement ce qui était recherché. Essayer de désigner la qualité avec un seul terme ou une expression apparaissait comme un meilleur moyen pour arriver à mes fins. Dans l'exploration de la « poupée de chiffon », c'est finalement le terme « hésitation », dans le sens d'un corps qui « hésite », qui s'est avéré évocateur pour Myriam (Journal, 3 novembre 2014). De façon similaire, dans la section du « mochi » où je cherchais une qualité de relâchement, plus spécifiquement une danse sans « os », j'ai proposé une image qui me semblait résumer la qualité recherchée, soit : danser avec un « corps ayant la texture d'un "mochi" », c'est-à-dire ayant la texture de ce petit gâteau au riz japonais qui offre peu de résistance et qui est spongieux (Journal, 29 octobre 2014). Cela s'est avéré probant pour alimenter la qualité de cette section dansée. Ainsi, il m'est apparu que dans le travail des sensations, il était important pour moi d'arriver à cerner l'essence globale et qualitative de la sensation recherchée, avant de travailler sur la manifestation de celle-ci dans le corps. Il me fallait donc trouver un terme qui résumait ce que je cherchais et souvent, ce terme était de l'ordre de l'image ou était un adjectif qualificatif. Par la suite, des indications plus précises pouvaient aider au raffinement du travail de la sensation.

En analysant mes interventions en studio vis-à-vis les interprètes, je constate que j'ai eu recours à différentes stratégies verbales pour encourager le travail des sensations. Les consignes que je proposais correspondaient à différents champs lexicaux. Tout d'abord, j'utilisais fréquemment des verbes intransitifs tels que « trembler », « hésiter » et « flotter »

(Journal, 14 octobre 2014), c'est-à-dire des verbes qui expriment « une action limitée au sujet » et qui n'impliquent « pas de complément d'objet » (Larousse, 2015). Ces verbes semblent avoir encouragé l'implication subjective des interprètes, puisqu'ils évoquent une action qui n'est effectuée que *sur* soi-même, *avec* soi-même et *en* soi. Ces termes font référence à des sensations vécues personnellement et différemment par les danseurs dans leur vie. Cela a semblé favoriser le travail des sensations, en ce sens où les danseurs se référaient à leur expérience individuelle, plutôt qu'à des objets externes à leur corps.

Ensuite, j'ai constaté, en analysant les données recueillies, que je ne nommais pratiquement jamais les mouvements dansés par leur nom véritable. En effet, au sein de la chorégraphie, je peux identifier à quelques reprises des mouvements qui s'apparentent à un développé, un rond de jambe en l'air et une attitude. Toutefois, en studio, je ne les ai jamais désignés comme tels. En tant que chorégraphe qui « recherche l'apparition de qualités spécifiques et non une figure reproduite, [j'étais] dans la nécessité de faire appel à d'autres mots, d'autres discours, pour contrecarrer la première interprétation possible » (Vellet, 2006, p. 88). Ainsi, je ne nommais pas de formes ou de mouvements connus en danse, tel un développé, même si on peut en retrouver dans le travail, mais je les désignais plutôt à l'aide de qualificatifs, comme cet exemple le démontre : « le mouvement de pied hésitant » (Journal, 14 janvier 2015). J'ai eu recours à de nombreux termes qualificatifs pour désigner des mouvements ou des sections chorégraphiques, notamment les adjectifs suivants : « moelleux » (29 octobre 2014), « vulnérable » (4 novembre 2014), « timide », « nerveux » et « hésitante » (21 janvier 2015). Cela s'est avéré efficace pour aider les interprètes à se concentrer sur le « comment » plutôt que sur le « quoi ». Nommer un mouvement en le désignant par une qualité plutôt qu'une figure orientait l'attention des danseurs vers une manière de faire, plutôt que vers une figure précise à exécuter.

Également, je constate que pour désigner des séquences ou des mouvements au sein de la chorégraphie, j'utilisais fréquemment des substantifs tels que : « le laisser-aller » (Journal, 4 novembre 2014), « l'affaissement » (21 janvier 2015) et « le tiraillement » (23 février 2015). Ces substantifs, qui sont des noms par lesquels « on désigne et le verbe lui-même et l'état qu'il exprime », évoquent et symbolisent des « états ». Ils réfèrent ainsi à une

réalité, à un mode d'action, en faisant ressortir sa « substance », en faisant ressortir « ce qui existe essentiellement » (CNRTL, 2015). Le recours aux substantifs apparaît comme un moyen qui a été employé pour désigner un état dans lequel le corps se met au travail, pour nommer un état subjectif qui évoque une sensation ou une qualité recherchée, bref comme un moyen qui m'a permis de désigner avec peu de mots l'essence de ce que je cherchais, sans nommer les noms académiques des mouvements.

Finalement, j'ai aussi eu recours à des images et des métaphores, dont celles-ci : « particules d'être en flottement, en détachement », « bras-couteaux qui fendent l'air en tournoyant » (Journal, 7 et 21 octobre 2014), la « glissade du philosophe », le « bras liquéfié » et la « tête en retard » (Journal, 16, 21 et 23 janvier 2015). Ces propositions métaphoriques agissaient comme des outils pour décrire un chemin d'accès imaginaire vers une sensation. Plutôt que d'expliquer des mouvements à exécuter, je proposais principalement des images à partir desquelles les danseurs pouvaient chercher des sensations et ainsi alimenter les mouvements. Je peux dire que dans mon processus, les métaphores permettaient de « donner accès au sens, à l'origine, à la matrice du geste » (Vellet, 2006, p. 86). Je visais à susciter une recherche sensible « en faisant l'économie de longues descriptions. La métaphore est en elle-même une description » (Faure, 2004, p. 79). En employant quelques termes seulement, les images servaient de clés d'accès, de fils conducteurs. Les métaphores « permettent [...] de trouver d'autres moyens d'approcher la construction du physique et du sensible. La forme discursive, porteuse du poétique, atteint ainsi la dimension qualitative du geste » (Vellet, 2006, p. 86).

En analysant mes interventions, je réalise que le langage que j'ai employé au sein du processus était en correspondance avec la « logique processuelle » du travail des sensations (Després, 2000, p. 270), en ce sens où les mots utilisés n'évoquaient pas des formes précises ou des positions du corps circonscrites, mais ils indiquaient plutôt des états et des qualités qui sous-tendent la danse, qui permettent d'alimenter et de faire évoluer les mouvements. Dans une « logique esthétique », le mouvement n'est pas « une "donnée", mais est toujours une affaire à construire, comme un trajet à suivre » (p. 9). Il s'agit d'un travail, d'un processus constant. Ainsi, par le biais d'un discours empreint de termes qualificatifs, de

verbes intransitifs, de verbes d'action, de substantifs et de métaphores, mes interventions semblent avoir permis d'établir des balises afin de constituer un *territoire qualitatif* au sein duquel les sensations des danseurs pouvaient évoluer (*voir* sect. 4.6.4). Dans cette optique, « les données apportées verbalement déplacent une éventuelle reproduction académique des danseurs (significations partagées) vers une qualité de mise en jeu du corps. [...] Ce n'est pas une figure mais un travail du corps qui est désigné » (Vellet, 2006, p. 88).

Puis, en analysant les indications que j'ai données aux interprètes lors de la seconde étape du projet, soit celle de la structuration de l'œuvre et de la répétition fréquente des mêmes improvisations (de janvier à mars 2015), je constate que mes commentaires devenaient plus ciblés et qu'ils étaient souvent liés aux composantes du mouvement définies par Laban (le Corps, la Forme, l'Espace et l'Effort). Lorsque le travail d'improvisation était repris de nombreuses fois, je notais mes impressions en observant les interprètes en cours d'action et mon regard se portait généralement sur des éléments plus spécifiques à raffiner, comme les initiations des mouvements (Journal, 24 février 2015), les parties du corps impliquées, les directions dans l'espace et tracés, le travail dans la kinesphère, l'amplitude des mouvements et les phrasés dynamiques (Journal, 14, 16, 21 et 27 janvier 2015).

Parmi les commentaires portant sur les quatre composantes de mouvement que j'ai partagés aux danseurs, je constate que beaucoup d'entre eux étaient liés à l'Effort¹⁸. Les

¹⁸ L'Effort, tel que défini par Rudolf von Laban (1994), correspond aux « impulsions intérieures dans lesquelles le mouvement prend son origine » (p.30). Pour le théoricien, « chaque mouvement humain est indissolublement lié à un effort qui en constitue assurément l'origine et l'aspect intérieur » (p.49). Selon lui, faire un effort implique nécessairement une dépense énergétique, qui peut être physique et/ou mentale. Même si le mouvement généré est infime ou même si un individu est uniquement en train de réfléchir, un effort, toujours corrélé à une dépense d'énergie physique plus ou moins grande, est engagé (p.249). Conséquemment, pour Laban, « faire un effort implique l'être tout entier » (p.250). En outre, selon le théoricien, l'Effort « se manifeste dans les actions corporelles à travers les éléments de poids, de temps, d'espace, de flux » (p.101). Ces éléments, ou facteurs de l'Effort, se manifestent entre deux polarités (de condensé à dilaté) (Notes de cours, DAN-7100 *Théorie et observation du mouvement*, Geneviève Dussault et Nicole Harbonnier-Topin, UQAM, septembre 2013). Ainsi, le temps est modulé entre les pôles soudain ou soutenu, le poids entre ferme ou léger, le flux entre contrôlé ou libre et l'espace entre direct ou indirect (fig. 4.3). Lorsqu'une personne est en mouvement, ces facteurs « ne sont pas toujours significatifs et, selon leur combinaisons, ils produisent des nuances particulières » (Laban, 1994, p.101). De la combinaison de deux facteurs de l'Effort résultent des états (rêvant, éveillé, stable, mobile, proche, lointain) et de la conjonction de trois facteurs découlent des pulsions (action, vision, passion, envoûtement) qui sont « observées quand l'expression est plus intense, plus accentuée » (p.116).

remarques que je leur adressais en rétroaction étaient souvent corrélées aux quatre facteurs de l'Effort définis par Laban, c'est-à-dire au temps, à l'espace, au poids et au flux (fig. 4.3). Je suis étonnée de constater que durant la majorité des improvisations, j'étais surtout attentive à des temporalités qui m'apparaissaient trop brèves ou trop longues au sein de la chorégraphie. J'ai noté une quantité immense de commentaires liés au temps et à la musicalité de la danse, dont ceux-ci : « à faire au ralenti » (Journal, 9 décembre 2014), « initier par un accent impulsif », « plus lentement », « progressivement », « plus longtemps », « exagérer la répétition », « moins régulier », (Journal, 16, 21 et 28 janvier 2015), « plus rapide », « attendre avant de repartir » et « augmentation plus graduelle » (Journal, 17 et 27 février 2015). Ensuite, mon regard se portait également sur l'espace : « plus direct », « être tiré par le bras qui cherche de façon indirecte ». Je m'attardais aussi au poids : « augmenter la tension dans le bras droit » (poids ferme) et au flux : « lancés », « moins contrôlé » (Journal, 14, 21 et 23 janvier 2015). Bref, l'Effort est l'une des quatre composantes du mouvement définies par Laban à laquelle je me suis vraiment attardée, particulièrement avec le facteur temps, comme le démontrent les données recueillies.

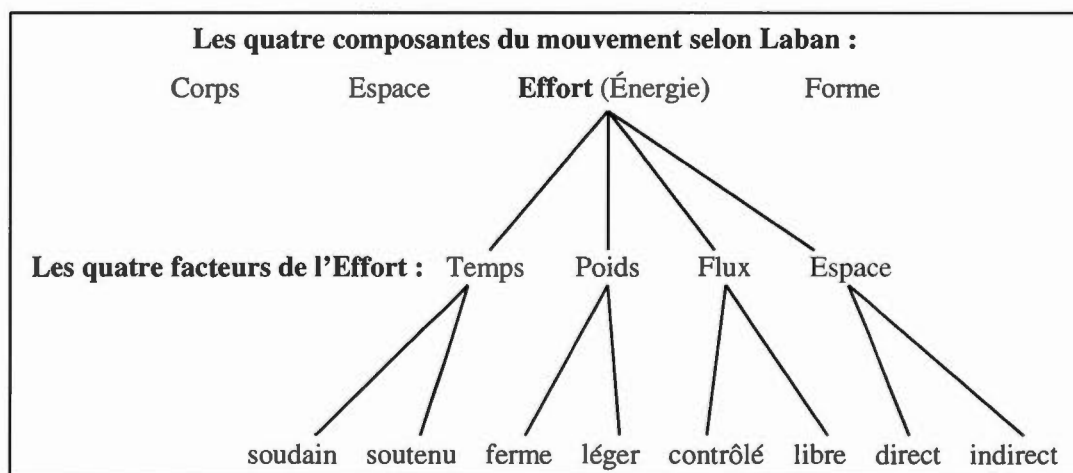


Figure 4.3 Composantes du mouvement et facteurs de l'Effort selon Laban

À ce propos, il m'apparaît intéressant de souligner que pour Laban, l'Effort permet de répondre à la question : « Comment le mouvement est effectué? ». Ainsi, je peux mettre en

évidence le fait que je m'intéressais principalement à savoir *comment* les danseurs se mouvaient, ce qui apparaît d'une grande importance au sein du travail des sensations, car ce travail interroge non pas le « "quoi" mais le "comment" de l'être, du corps, du mouvement » (Després, 2000, p. 270). Les consignes en lien avec les facteurs de l'Effort semblent donc avoir grandement contribué au raffinement du travail des sensations dans ma démarche.

L'analyse de mes interventions en studio permet de mettre en évidence différentes stratégies discursives employées pour guider le travail des sensations et pour raffiner les propositions. Je constate qu'à chacune des réitérations d'une improvisation au sein du processus, je m'intéressais à apporter de nouvelles pistes, des précisions sur chaque passage. En bref, les consignes incluaient essentiellement des termes évocateurs, des verbes intransitifs, des qualificatifs, des substantifs, des métaphores et des indications en lien avec les composantes du mouvement, particulièrement en lien avec les facteurs de l'Effort. Plus le processus avançait, plus mes consignes devenaient spécifiques et visaient à raffiner le travail des sensations. De nombreuses consignes s'ajoutaient successivement pour une même section chorégraphique qui était répétée. Ces consignes jouaient le rôle de « clés » (Cazemajou, 2013, p. 66) pour que les danseurs tendent vers une sensation recherchée. Au fil des indications variées que je donnais, les danseurs tentaient de faire un rapprochement « entre la parole, les explications et les consignes d'une part, et [...] les sensations visées d'autre part » (*ibid.*), comme l'illustre cet extrait d'entrevue : « La section "mochi", c'est là où j'ai le plus de relâchement. Tu sais, les mots que tu me mentionnais : relâchement, être mou..., ça [...] va me parler [et] aller me chercher. Là, je me concentre le plus possible à donner cette qualité de mouvement » (Myriam, 30 janvier 2015).

Au gré des consignes qui se superposaient apparaissait un travail consistant en « un véritable *jeu d'équilibre et de rééquilibrage très fin*, une quête d'unité jamais achevée », où les interprètes, « concentrés, tournés vers eux-mêmes, ne cessent de s'ajuster et de se réajuster corporellement [...], tentant de faire coïncider leurs sensations avec les descriptions », les indications, ou les pistes qualitatives « qui leur sont proposées de l'expérience à vivre » (Cazemajou, 2013, p. 68). Au sein du processus, je peux dire que mon rôle dans le travail des sensations était d'abord de proposer des termes déclencheurs pour les

improvisations, puis de suggérer des pistes qualitatives pour tendre vers une sensation, et enfin, de donner des indications plus spécifiques (liées aux composantes du mouvement et aux facteurs de l'Effort notamment) pour effectuer un raffinement des propositions chorégraphiques. Les consignes, au fil du processus, s'ajoutaient par « accumulation », par dépôts, par strates, par sédiments. Le travail des sensations se présentait comme un travail qui se raffinait progressivement, par de nombreuses approches successives, par itération, comme un travail de sculpture qui se dévoile peu à peu d'une matière brute au gré des mouvements de la gradine. En ce sens, « les consignes non seulement se succèdent, mais se répètent et s'ajoutent les unes aux autres » (p. 67).

4.1.4. Pour opérer les choix chorégraphiques

Pour mieux comprendre ce que je demandais aux interprètes et pour trouver des pistes qui pourraient déclencher ou relancer le travail, je me retrouvais également seule en studio, une fois par semaine, pour explorer physiquement différentes improvisations. M'impliquer corporellement me permettait de préparer des pistes d'improvisations qui me semblaient probantes, après les avoir expérimentées seule auparavant en studio, et de trouver des termes déclencheurs spécifiques. Notamment, lors d'une exploration que j'ai expérimentée personnellement avant de la partager aux interprètes, je notais qu'improviser autour de la métaphore « les jambes folles/les bras zen », « ça me porte, c'est un défi de trouver cette sensation pour moi » (Journal, 1^{er} décembre 2014). Ainsi, je consignais dans mon journal des improvisations qui venaient chercher mes propres sensations afin de les partager par la suite avec les danseurs.

De plus, j'utilisais parfois les périodes où j'étais seule en studio pour revivre des improvisations semblables à celles expérimentées par les danseurs. Par exemple, lors d'une période solitaire en studio où je revisitais la « crevette vulnérable » (une improvisation réalisée à plusieurs reprises depuis le début du processus), je notais qu'« être concentrée sur le ventre qui se creuse en lien avec la respiration et jouer avec la tension accumulée au niveau du diaphragme me semble pouvoir nourrir la “crevette vulnérable” » (Journal, 1^{er} décembre 2014). En faisant une recherche concrète autour de sensations semblables à celles

que les danseurs avaient préalablement explorées, cela m'aidait en quelque sorte à comprendre ce qu'ils vivaient pour pouvoir leur donner des indications claires ou plus directionnelles lorsque nous répétions des improvisations par la suite. Ce besoin de répéter seule en studio, qui était en correspondance avec une nécessité ressentie de passer par mon propre corps, par mes propres sensations pour nommer des éléments sensibles et pour guider les interprètes, faisait écho à la nature de la sensation, qui n'est pas cernable, qui est mouvante et se vit dans l'expérience corporelle. Lorsque je me retrouvais seule, je tentais ainsi de me rapprocher de l'expérience des danseurs en me replongeant dans une expérience qualitative donnée afin de préciser ma compréhension, mes indications en me plaçant au cœur même de la mouvance de la sensation. En expérimentant des sensations, des textures, des temporalités, des consistances, des imaginaires en jeu dans le travail avec les interprètes, cela me permettait de dégager certaines spécificités que je constatais au sein de mon expérience corporelle et que je souhaitais développer davantage lors des répétitions subséquentes afin de relancer certaines pistes. Cette façon de procéder mettait en jeu ma corporéité, comme celle des danseurs, lors de la création de l'œuvre.

Avec l'analyse des données, j'ai aussi pu mieux comprendre comment je procédais pour opérer des choix chorégraphiques. En chorégraphiant en studio avec les danseurs, je peux dire que mes décisions étaient souvent intuitives et que je me fiais à mes propres sensations pour créer, selon ce que je sentais lorsque j'observais les danseurs. Par exemple, je notais lors d'un enchaînement : « la fin de la marche me semble trop cathartique », « c'est trop intense, trop exagéré », « je me détache » (Journal, 27 janvier 2015), ou à d'autres moments : « je sens une accalmie de trop », « je n'entends pas assez sa respiration, j'aimerais voir et entendre son souffle » (Journal, 18 et 24 février 2015), des réflexions que je partageais ensuite aux danseurs. En ce sens, je notais au début du processus que je cherchais en tant que créatrice à « travailler sur et me laisser travailler par la sensation, puisque comme le souligne Merleau-Ponty, celle-ci s'inscrit dans la chair avant même le concours de la réflexivité. [Cela] implique peut-être une certaine forme d'intuition charnelle pour moi comme chorégraphe, tout comme pour les danseurs » (Journal, 8 octobre 2014). En studio avec les interprètes, je me fiais souvent à ce qui bougeait en moi, à comment leur danse me touchait et à comment je vivais ou recevais intérieurement les mouvements, avant

même d'y réfléchir et d'impliquer l'intellect. Je convoquais un « regard charnel » qui mobilise toute la sensorialité, qui engage « le corps tout entier » et s'effectue « à travers et à partir de ce dernier » (Laplantine, 2010, p. 21). J'étais attentive aux danseurs en les écoutant, en les sentant et en les voyant. En ce sens, j'étais influencée par ma pratique en Mouvement Authentique. Ma posture d'observatrice en studio s'apparentait au rôle du témoin en Mouvement Authentique, un rôle qui implique que celui qui regarde soit attentif à ce qui bouge en lui, à ce qui le touche, à son expérience en tant qu'observateur, tout en tentant de ne pas juger et catégoriser ce qu'il observe, mais en se laissant être mû par ce qu'il voit et sent en se concentrant sur sa propre expérience personnelle. Ainsi, au sein du processus, en tant que témoin de mon travail, je cherchais à être transportée par la danse de Myriam et Antoine et à me sentir vibrer intérieurement. À plusieurs moments, il y avait alors « contamination » des sensations. « Le dialogue de corporéité à corporéité (Bernard, 1976, 2001) qui s'installe de chorégraphe à danseur et de danseur à chorégraphe associe contagion intercorporelle et altération des gestes partagés (Godard, 2001) » (Vellet, 2006, p. 80). L'empathie kinesthésique joue un rôle important à cet effet. Elle « contribue notamment à modifier la perception de ce que nous voyons, ce qui conduit aussi à accéder à la sensation d'états subjectifs de soi comme de l'autre » (p. 83). Ainsi, dans le cadre de ce processus, je me plaçais dans une dialectique, dans une double posture en tant que créatrice : celle de la chorégraphe et celle de la spectatrice-réceptrice de son propre travail (témoin), qui sont des rôles intimement liés et intriqués, constamment mouvants. Lorsque la danse des interprètes me « bougeait » et amenait des sensations en moi, je constatais alors que la sensation recherchée se révélait à moi comme étant probante. J'encourageais alors, par des pistes, des suggestions et des relances qualitatives, l'approfondissement de certaines qualités dynamiques et certaines sensations qui me portaient.

Au fil du processus, j'ai également constaté à quel point je me suis investie dans la préparation des répétitions à l'aide du visionnement de nombreuses captations vidéos, particulièrement dans la seconde période du processus (de janvier 2015 à mars 2015), où je me suis concentrée davantage sur le raffinement des propositions et sur la répétition d'improvisations. À chaque période de travail en studio, je filmais toutes les improvisations et tous les moments où les danseurs étaient en mouvement, sans exception. Déjà au début du

mois de janvier, je notais qu'afin de préparer les prochaines répétitions, « je pass[ais] un temps immense à faire une observation attentive des vidéos sur une période hebdomadaire » (Journal, 9 janvier 2015). Souvent le temps de préparation était équivalent ou même parfois supérieur à la durée de la répétition. Le visionnement contribuait, pour moi, à ce que je prenne le temps de m'imprégner des qualités travaillées, à ce que je puisse confirmer ou réfuter mes impressions en studio, à ce que je précise de nouvelles pistes de travail. Je constate que le visionnement des improvisations est nécessaire dans mon travail pour observer en détail ce qui se déroule et pour analyser de nombreux aspects que je n'ai pas le temps de saisir en studio, telles les composantes du mouvement, puisqu'il est parfois difficile d'observer toutes ces composantes dans la rapidité de la danse, comme le souligne Vellet (2006) : « Les qualités du geste sont portées par des variations posturales, de densité, de vitesse, d'accélération, de flux, etc., tout autant d'aspects qui donnent sens à la danse mais qui sont difficilement identifiables quand on observe le geste » (p. 83). Les temps de visionnement me permettaient donc particulièrement de préparer des consignes en lien avec les composantes du mouvement et d'observer des éléments que je n'avais pas eu le temps de percevoir en studio afin de relancer et raffiner le travail.

Le visionnement des vidéos a aussi été important à l'étape de la structuration chorégraphique. En effet, au mois de décembre, j'ai effectué plusieurs visionnements de chaque unité chorégraphique en changeant la succession de celles-ci lors du visionnement afin d'établir une première proposition d'enchaînement chorégraphique qui lierait les différentes improvisations travaillées jusqu'alors (Journal, 9 décembre 2014). Je concevais les différentes sections construites comme des pièces interchangeables à situer dans un réseau, comme sur une carte, au cœur d'une constellation ou dans un rhizome. Plus précisément, je cherchais à établir un cheminement qualitatif et dynamique efficace d'une section à l'autre. Le premier enchaînement, établi de façon assez intuitive, était donc une structure provisoire qui pouvait être réorganisée éventuellement. Par la suite, j'ai « agité » les sections chorégraphiques en studio pour observer différentes organisations possibles. Je détaillerai plus loin ma façon de procéder en termes de structuration chorégraphique (voir sect. 4.6). Au fil du processus, j'ai donc opéré des choix chorégraphiques en étant attentive à mes sensations, autant en présence avec les interprètes (en tant que créatrice-témoin), que

seule en studio ou lors des visionnements des vidéos. Mon rôle était principalement de proposer et de suggérer des pistes de façon ouverte en me fiant à mon expérience sensible de façon intuitive, de façon à respecter la nature mouvante et non cernable de la sensation.

4.2. Le travail de la sensation

4.2.1. Le chiasme intrasensoriel

Pour entamer le travail des sensations, au début du processus, j'ai expliqué le concept de chiasme et j'ai partagé plusieurs réflexions qui y sont liées avec les interprètes afin qu'ils puissent prendre conscience de la nature chiasmatisque de la sensation. Au sein du travail en studio, j'étais intéressée à ce que les danseurs soient attentifs à leur sensorialité et à ce qu'ils « éveillent » leurs sens dans une forme d'écoute, autant pour eux-mêmes, que dans la relation intersensorielle qui se tissait entre eux. Cette piste de travail, cette intention, s'est révélée d'une grande importance et s'est confirmée au fil du processus, comme le démontrent les exemples qui suivent. En analysant les données collectées, je constate que les improvisations sollicitant les sens (particulièrement l'ouïe, la vue, le toucher et la kinesthésie), que ce soit avec des objets, des musiques, des matières, des images, des éléments fictifs ou autres, ont permis aux interprètes de prendre conscience de la nature auto-affective de la sensorialité, c'est-à-dire du chiasme intrasensoriel, qui correspond à la réversibilité entre la dimension active et passive du sentir. En ce sens, Myriam constatait au début de la section « couteau » que sa main touchait sa cuisse, mais qu'elle était à la fois touchée : « Quand on est assis, c'est vraiment la poussée contre ma cuisse. J'essaie de rentrer ma main dans la cuisse, [...] [de me concentrer sur] la pression, que ce soit ma main contre la cuisse, ou la cuisse contre la main. ...Le chiasme! » (31 mars 2015). Elle réalisait qu'elle était à la fois sujet et objet de cette sensation. Le travail de pression de la main sur la cuisse que l'on trouvait dans « le couteau » plaçait les danseurs dans une « dialectique de l'entre-deux », qui consistait pour eux à être attentifs à la fois au fait qu'ils sont « sujets » en train de toucher et « objets » du toucher (ils sont touchés). Cette dialectique de l'*entre-deux* correspond, comme le souligne Després (2000), à une « dialectique entre la passivité et l'activité » (p. 14). En fait, lorsque les danseurs touchaient soit leur corps, des objets (nous avons eu recours à différents objets au sein des improvisations) ou l'air, ils n'étaient pas

simplement en train de faire une action de toucher, ils étaient réciproquement atteints par les qualités sensibles de la partie du corps, de l'objet ou de l'élément les touchant également. Il me semblait essentiel d'amorcer le travail créatif en discutant de cette idée avec les interprètes, afin que cela puisse être médité au fil du processus. Les danseurs y étaient davantage attentifs par la suite, comme le démontrent leurs commentaires en entrevue.

4.2.2. L'écoute sensorielle et le chiasme intersensoriel

En novembre 2014, je lisais aux danseurs une citation sur l'écoute, qui a beaucoup orienté notre travail (Journal, 12 novembre 2014) : « L'écoute du danseur, dit Dominique Dupuy, fait appel à cet état de réceptivité peu ordinaire où toute la sensorialité est à l'affût, aux aguets » (Dupuy, dans Després, 2000, p. 247). Le terme « écoute » est devenu abondamment employé par tous au sein du projet, afin de désigner une attention de toutes les facultés sensorielles du corps, une sorte d'éveil conscient à la sensorialité. Par exemple, dans le duo « taïchi » en duo, Myriam constatait le concours de tous ses sens pour être à l'écoute d'Antoine : « La vue était là, l'écoute, peut-être la respiration, la kinesthésie plus, mais sans avoir à vraiment toucher avec la peau, mais avec l'énergie, l'aura; [...] ressentir ce que l'autre fait [...] [en étant] à l'écoute » (31 mars 2015).

En ce sens, « l'écoute » du corps, n'était pas seulement comprise en tant qu'ouïe, comme l'organe sensoriel, mais plutôt comme un mode global d'attention qui implique tous les sens et qui évoque le chiasme intersensoriel. Au début du processus de création, je notais que l'écoute correspondait à « attention accrue à la sensibilité du corps » dans mon approche (Journal, 5 octobre 2014). Avec recul, je désignerais plutôt ce mode d'attention comme suit : une « attention accrue à la sensorialité du corps », pour éviter la possible interprétation du terme « sensibilité » comme étant lié à une forme d'émotivité ou à des sentiments. Ce que j'appelle « écoute » sensible apparaît plutôt être intimement lié à une forme de « conscience sensorielle ». En ce sens, on peut considérer l'écoute comme « une mise en éveil de l'ensemble des sens, une vigilance sensorielle, une attention particulière de l'être-avec-le-monde, faisant advenir un corps "conscient" » (Després, 2000, p. 44).

Au fil du processus, nous avons pu observer chez les danseurs une prise de conscience sur la possibilité de vivre plusieurs sens en même temps et une plus grande attention au chiasme intersensoriel : « c'est sûr qu'à force de faire la pièce, puis d'être en relation, je me rends compte que je vis différents sens en même temps », expliquait Antoine (1^{er} avril 2015). « Je suis à l'écoute. Je dirais que c'est un mode global du corps en fait quand je suis dans cette pièce-là. Les sens sont éveillés, tout est plus *at large* » (10 février 2015). Ainsi, il mentionnait que l'écoute est une ouverture : « c'est comme, dans le fond, créer un corps qui est ouvert à tout » (10 février 2015), tout comme Myriam : « j'essaie vraiment d'avoir comme un radar, d'être un peu plus *ouverte* en kinesphère, donc j'essaie vraiment d'être à son écoute. C'est une sensation, qu'elle soit externe ou interne » (30 janvier 2015). En fait, ce mode d'écoute implique tous les sens et met de l'avant le fait que le sentir peut être considéré comme une ouverture, une traversée, qui déborde les organes :

On parle de l'enveloppe des organes; [...] le terme dévalorise la dynamique de jeu [...]. Car l'enveloppe suppose des limites, que l'on va tenter de franchir, alors que, selon moi, le sentir est déjà une ouverture. Bien que les organes des sens soient, sur le plan anatomique et physiologique, des enveloppes – par exemple, le globe oculaire –, la sensation est toujours un processus de traversée. (Bernard, Nioche et Perrin, 2005, p. 4)

De plus, cette « écoute sensorielle » peut se manifester en continu, même dans l'apparente immobilité. Nous avons travaillé à ce que l'attention à la sensorialité soit toujours présente, qu'elle ne se « taise » jamais. Même dans les moments où les danseurs restaient à un endroit précis et semblaient faire une « pause », ils étaient actifs et attentifs à la sensorialité. Antoine soulignait cette réalité :

C'est drôle, [il y a une spectatrice] qui disait : « vous n'êtes jamais en arrêt en fait, il y a toujours quelque chose qui se passe ». [...] Dans ce moment-là [un moment s'apparentant à une pause : planche soutenue pendant plus de trente secondes], je suis dans un état de non-arrêt, mais dans l'arrêt. Dans ma tête, je fais : « qu'est-ce qui se passe, qu'est-ce qui se passe? », puis j'*allume* vraiment l'ouïe pour savoir vraiment ce que Myriam fait, où est-ce qu'elle est. [...] Est-ce qu'il y a un silence? Comment je peux briser ce silence-là? Comment j'investis ce silence-là? Puis, est-ce que c'est moi qui dérange ou c'est Myriam? En tout cas, il y a tout ce dialogue-là qui se passe à l'intérieur. (1^{er} avril 2015)

Au cours du processus, nous avons fait des explorations qui permettaient de mettre en jeu ce que nous désignons comme « l'écoute sensorielle ». Notamment, nous avons réalisé des improvisations inspirées du mode de déplacement d'un « banc de poisson » (Journal, 10 décembre 2014 et 7 janvier 2015), où le rôle de celui qui est en tête est d'être l'initiateur, puis ce rôle passe d'un individu à l'autre et alterne fréquemment, selon les changements d'orientation du duo. Dans l'exploration dansée, l'initiateur improvise librement et le danseur derrière lui, le suiveur, tente de reproduire les mêmes qualités dansées en étant parfois amené hors de ses zones de confort. Puis, rapidement, les rôles s'invertissent. Au sein de cette exploration, plusieurs sens sont convoqués par le suiveur pour tenter de capter ce que l'autre danseur fait. La sensorialité est alors en ouverture, éveillée : « Quand on est la personne qui doit suivre, je crois que tout est ouvert; la sensation, le bruit qu'il a fait au sol, le rythme de sa respiration, les rebonds, donc c'est autant visuel, qu'auditif, qu'au niveau kinesthésique, aussi, au niveau de son énergie » (Myriam, 30 janvier 2015). Ce type d'exploration a mis en évidence l'intersensorialité qui unit les danseurs.

4.2.3. Sortir du visuel

Un autre point de départ du travail d'improvisation, en lien avec le chiasme, a été de proposer aux danseurs une diminution de l'utilisation du regard, considérant, avec Le Breton (2005), que dans la vie quotidienne urbaine, le regard a un rôle hégémonique et qu'il est le « sens de la distance, de la représentation, voire de la surveillance, [...] le vecteur essentiel d'appropriation par l'homme de son milieu ambiant » (p. 164). Au sein du processus de création, j'espérais ainsi que les danseurs soient particulièrement attentifs aux organes sensoriels autres que la vue, particulièrement à l'ouïe et à la kinesthésie et qu'ils réalisent à quel point les sens collaborent entre eux dans le « sentir » et que nous n'en avons pas toujours conscience quotidiennement. Leur proposer de danser les yeux clos, par exemple en Mouvement Authentique, me semblait une bonne piste pour qu'ils puissent renouer avec leur sensorialité et l'expérimenter autrement. Comme le souligne Després (2000) : « le regard fermé dans une action concrète a cette propension à mettre les pieds, la peau, et donc le corps entier, au cœur du processus d'orientation... ce qui pourrait paraître évident (mais est autrement plus difficile à réaliser), ainsi, à réaliser l'évidence de la kinesthésie » (p. 467).

Une exploration réalisée en ce sens consistait à ce qu'un interprète essaie de capter, à l'aide de la sensorialité, l'énergie de l'autre danseur en ayant les yeux fermés. Il devait ensuite s'en inspirer et proposer, selon ce qu'il avait entendu et senti, une gestuelle similaire en termes de qualités. Après un certain temps, les rôles se renversaient. Une exploration semblable a aussi été réalisée les yeux ouverts, les deux danseurs ne devant jamais se regarder (Journal, 31 octobre 2014). En diminuant le recours volontaire au regard, les danseurs portaient davantage attention aux autres sens. Ils convoquaient un regard plus interne, « sonore », « tactile » et « charnel » (*voir* sect. 4.5.2). Dans la section de « l'écoute », notamment, Myriam faisait face à un mur et tentait de « sentir » et « voir » (avec l'ouïe et la kinesthésie surtout) les mouvements d'Antoine qui était situé derrière elle. Privée de toute possibilité de le voir concrètement, elle était engagée dans une visualisation et une écoute de la respiration, des sonorités, du rythme et des mouvements qu'il produisait. Emmanuelle constatait qu'un lien « kinesthésique ou énergétique » unissait les danseurs et que Myriam sentait « d'une autre façon que l'ouïe aussi, juste par la présence » (18 février 2015).

D'autres fois, les danseurs pouvaient se voir partiellement s'ils utilisaient la vision périphérique, mais leur regard n'était jamais orienté l'un vers l'autre. Nous avons essayé de créer des jeux rythmiques entre les danseurs, que les danseurs pouvaient entendre et sentir avec leur kinesthésie et leur peau, sensible aux variations de l'air, mais sans qu'ils ne se voient totalement et précisément, pour essayer de travailler autrement avec la sensorialité, pour qu'ils puissent impliquer davantage les autres sens. À cet effet, en se remémorant « le dialogue » lors d'une auto-confrontation réalisée en entrevue, Antoine se rappelait qu'il avait senti que dans cette section, sa main devenait « à l'écoute » et l'aidait à « voir » : « C'est la main qui est comme les yeux, puis les oreilles, en même temps. C'est comme si c'était elle qui est à l'écoute, puis c'est elle qui décide quand ça part, donc ce n'est pas moi » (10 février 2015). Ainsi, « ne pourrait-on pas dire [...] que le danseur écoute avec sa peau? ... On aimerait pouvoir dire que *la peau est l'oreille du danseur* » (Dupuy, dans Després, 2000, p. 457). Ce qu'Antoine constatait faisait écho au deuxième chiasme défini par Bernard, c'est-à-dire au chiasme intersensoriel, qui correspond à une interrelation entre les sens (les sens propres à une personne sont en interrelation entre eux et ils résonnent aussi avec ceux des autres individus qui l'entourent) (Bernard, 2001, p. 97).

4.2.4. La chair : faire corps avec le monde

Au début du processus de création, j'avais également noté la question suivante, qui est liée au concept de chiasme : « Comment est-il possible de prendre conscience, dans l'expérience vécue, du fait que mon corps fait chair avec le monde? » (Journal, 15 novembre 2014). Rappelons que pour Merleau-Ponty (1964), le chiasme constitue le fondement d'une théorie de « la chair ». Toutefois, au sein de la pensée de ce philosophe, l'idée de chair n'est pas à entendre dans le sens de la peau, d'un tissu musculaire ou d'un élément constituant du corps et elle n'est pas non plus « la matière. Elle est l'enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant » (p. 191). Comme le souligne Merleau-Ponty, « le monde vu n'est pas "dans" mon corps, et mon corps n'est pas "dans" le monde visible à titre ultime : chair appliquée à une chair, le monde ne l'entoure ni n'est entouré par elle. [...] Il y a insertion réciproque et entrelacs de l'un dans l'autre » (p. 182). En ce sens nous pouvons considérer qu'au sein de la relation entre le corps et le monde, il y a une absence de limite tangible. Ce ne sont pas deux entités complètement distinctes. « Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair? » (*ibid.*), demande Merleau-Ponty. Ce questionnement a fondé ma réflexion sur la relation qui existe entre le corps et le monde. Je me suis intéressée à interroger cette relation afin de jouer sur divers paramètres imaginaires et réels qui la composent, pour que mon travail chorégraphique en soit ensuite imprégné.

Dans un travail inspiré de la notion de « chair » et du concept de chiasme, nous avons cherché à ce que les danseurs portent attention à la fois à l'inspiration et à l'expiration, afin qu'ils prennent conscience du mouvement de l'air qui pénètre le corps (autant par la peau que par la respiration) et inversement, du corps qui pénètre l'air en créant un mouvement ou un changement dans l'air environnant. Il s'agissait ainsi de s'intéresser à la qualité du souffle, autant dans l'inspiration que dans l'expiration. Nous constatons au départ qu'il y avait un déséquilibre entre l'expiration qui était omniprésente et très sonore et l'inspiration qui était plus discrète et latente. Le mouvement du souffle apparaissait trop directionnel. L'air partait principalement du corps pour être évacué dans un « aller-vers », tandis que le fait d'accueillir en soi l'air et de le laisser pénétrer et se répandre dans tout le corps était plus latent (Journal, 25 novembre 2014). Nous avons travaillé à prendre conscience du

mouvement que la respiration déclenchait à l'intérieur de l'être en se concentrant sur le parcours de l'air qui s'infiltrait dans le corps. Il s'agissait donc de rétablir un équilibre entre le fait de trop vouloir « se donner » à l'air, versus « se laisser » toucher par lui. Comme le soulignait Antoine, « le sens de la respiration joue beaucoup sur les sensations. Il amène du mouvement. [...] C'est un toucher de l'intérieur, on pourrait dire » (1^{er} avril 2015).

Aussi, dans plusieurs explorations, la peau a pris une importance toute particulière, se révélant non pas comme une frontière ou une limite du corps, mais plutôt comme un lieu de passage, un milieu poreux, une paroi mouvante qui lie l'intérieur et l'extérieur, autrement dit comme le lieu où se joue l'autoréflexivité du toucher (toucher l'air et être touché par lui). Dans la section du « couteau » où les interprètes « tranchaient » l'air avec leurs bras, nous avons donc cherché également à ce qu'ils se laissent toucher par celui-ci : « Quand je suis debout, là, je me laisse [...] toucher par l'air », soulignait Antoine (10 février 2015).

Au sein du processus, je proposais aux interprètes de chercher à sentir les interstices de la peau, de sentir le volume des ouvertures, le « volume du vide » (Journal, 2 février 2015). Dans la section « les paroles », Antoine se concentrait notamment, avec l'imaginaire, sur le volume des pores : « Au niveau des mains, il y a beaucoup d'air ». « Tout d'un coup, je réalise à quel point [...] ce n'est pas vide. [...] On dirait [...] que les pores sont tous plus gros, en fait j'imagine » (1^{er} avril 2015). La peau, caractérisée par une porosité, par « de très petits orifices, de très petites cavités » (CNRTL, 2015), est devenue dans mon travail un lieu d'ouverture, d'échange, d'entre-deux et de perméabilité, permettant aux danseurs de prendre conscience de l'interconnexion entre le corps et le monde : « [Dans] les pores, il y a encore la matière de soi qui est là, mais il y a une connexion à l'extérieur qui est une ouverture [...]. Je trouve que le mot pore est intéressant à cause de ça, tu sais. Il y a quelque chose, mais il laisse entrer » (Antoine, 1^{er} avril 2015).

Dans ces explorations, l'imaginaire a permis de percevoir autrement la forme du corps et de ses frontières, en imaginant que les pores de la peau s'ouvraient et laissaient circuler l'air dans un mouvement multidirectionnel. Avec leur imaginaire, les danseurs pouvaient visualiser cette double connexion de l'air qui les touchait et de leur peau qui

touchait l'air. L'ouverture de la peau, c'est ce qu'évoque magnifiquement pour moi un poème de Judith Chavanne (1997), poète française, qui constate la façon dont l'air pénètre sa peau et dont sa respiration « s'offre » à l'air :

Désir devant le ciel, à travers le carreau irisé de gouttes, d'éprouver dans tous ses atomes la lumière nouvelle, la lumière lavée. / Sans doute je rêve, alors que le ciel passé par la peau, je m'allège, je me clarifie. Et de fait me gagne la fibre des nues. / Mais je rêve, je désire, l'éther auquel je me joins est chair. / L'image est celle d'un paysage de creux et de dunes faibles, recouverts de poudre fine. / Il semble qu'émue, mes pores s'ouvrent, et dans le même moment je donne corps au ciel; je lui offre la respiration. / C'est l'instant double, l'émotion. Est-ce que le tissu de la peau qui s'affine ou l'air qui se fait un peu plus matériel? (p. 78)

Bref, à l'image de ce poème, le souffle et la peau, dans mon processus de création, ont été considérés comme des matières mouvantes, appartenant à la fois à l'intériorité et à l'extériorité du corps. Le chevauchement entre le corps et le monde, leur interdépendance, a servi de point de départ imaginaire pour toute une série d'explorations visant à jouer sur l'idée du débordement des frontières corporelles du corps.

4.2.5. Mouvance de la sensation

Parmi les stratégies explorées avec les danseurs d'*Aisthesis* au sein du travail des sensations, nous avons trouvé que le fait d'essayer de transférer une sensation d'une partie du corps à une autre, ainsi que se concentrer sur une qualité dynamique à faire évoluer vers une qualité différente, permettait de porter attention à ce qui bouge en soi et au cheminement, à la mouvance de la sensation dans le corps. Par exemple, lors d'un mouvement que l'on appelait « la dactylo » au sein du « dialogue », Antoine tentait de transférer progressivement la sensation nerveuse et les spasmes qui l'habitaient au niveau de ses doigts, mains et avant-bras vers son dos. Sa sensation évoluait, ainsi que l'image qu'il avait du mouvement : « je m' imagine vraiment taper quelque chose. Puis là, quand ça rétrécit, j'ai l'impression d'être une souris de laboratoire à ce moment-là. [...] Je sens la tension qui revient, qui monte [...], qui part des doigts, puis je suis vraiment plus dans le dos » (Antoine, 1^{er} avril 2015). De façon similaire, dans la fin de son solo « mochi », Myriam prenait conscience de sa sensation qui cheminait dans son corps :

J'essayais de sentir vraiment plus au niveau du rachis mon mouvement de rotation qui monte, donc à partir de la base de ma colonne vertébrale, pour aller chercher des ondulations. [...] Puis, plus ça progressait, plus je le montais au niveau scapulaire [...]. Puis, éventuellement, je n'étais que dans les épaules et les bras. (31 mars 2015)

Au fil du processus, j'espérais que les danseurs puissent prendre davantage conscience de la nature de la sensation, qui n'est jamais totalement statique, localisable et cernable, mais qui est plutôt en « mouvance » (Journal, 17 février 2015). La sensation amène toujours un mouvement en soi, une transformation. En effet, comme le souligne Merleau-Ponty (1945), la sensation n'est pas la résultante d'un stimulus, ni une impression fixe et circonscrite, elle suscite plutôt un mouvement en nous, une transformation. Avec les danseurs, nous souhaitons porter attention à cette mouvance, ce qui apparaît d'une grande importance dans le travail des sensations.

C'est bien, nous le verrons, dans cette imbrication de la sensation du mouvement et du mouvement de la sensation, que nous pensons que se résument les enjeux d'un travail des sensations dans la danse. Ce qui nous semble proprement générateur, c'est tout autant que de « sentir les mouvements », un « mouvoir des sensations » quelles que soient leur nature sensorielle. On voit déjà ici que la « sensation de mouvement » aurait cette propension à convoquer aussi la notion de mouvance au sein même de la perception. (Després, 2000, p. 45)

Dans mon journal, je notais la nécessité de se concentrer sur les « liens entre les mouvements, de rendre les passages vivants, de s'assurer qu'il n'y ait pas de finalité au mouvement, d'être présent à ce qui advient à chaque instant. La transformation m'importe, par exemple : amener le rebond à se transformer en spasme » (Journal, 4 novembre 2014). Suivant cet objectif, nous avons cherché à moduler les qualités dynamiques (qui sont liées aux facteurs de l'Effort – temps, espace, poids, flux – définis par Laban) (Tremblay, 2007, p. 17). Cela constituait une stratégie pour « rendre visible la transition, la transformation » qui se déroulent dans le corps du danseur (Journal, 17 février 2015) et pour amener des sensations de mouvement en lui. Le travail sur des qualités de mouvements qui fluctuent permettait de faire évoluer corrélativement les sensations. Dans les « osselets », Antoine réalisait, alors qu'il se concentrait sur la transition entre deux qualités dynamiques, qu'il se trouvait dans un mode « comparatif » de sensations, suscité par le passage d'un mouvement « ultra fluide » à « désarticulé » : « on dirait que vu qu'il y a une transformation de ce

segment de sensation, et bien je me dis : ah bien, finalement, oui, tu avais une sensation à ce moment-là. Ça fait que j'entre comme dans un mode comparatif de sensations » (Antoine, 1^{er} avril 2015). Travailler sur la transition entre deux dynamiques permettait également de déplacer l'attention du danseur d'une partie du corps à une autre. Dans « le couteau », les interprètes se concentraient sur l'augmentation d'une pression de la main sur la cuisse, jusqu'à ce que la force cède et que le mouvement se répercute dans le reste du corps. Antoine réalisait l'apport de la « transition », alors que se révélaient à lui des parties du corps auxquelles il ne portait pas attention préalablement :

La transition. [...] Je trouve que c'est ça qui procure vraiment plus la sensation, parce que je suis en pression. Puis, comment je sors de là? Là, je *dé-presse*, puis je sens toute la différence, parce que quand je suis en pression, on dirait que je n'ai pas conscience de tous les muscles qui sont engagés. [...] Quand je lâche, ok, ah j'ai mon dos, j'ai mes abdos. Ah, ils viennent de lâcher eux [...] aussi. (Antoine, 1^{er} avril 2015)

4.3. L'imaginaire dans la sensation; fonctions de l'imaginaire

4.3.1. L'imaginaire qui sustente la sensation

Pour Bernard, l'imaginaire s'inscrit à l'intérieur même de la sensation (1993, p. 61). Au début du projet, je me questionnais à savoir comment cette réalité était vécue au sein de mon travail chorégraphique par les danseurs. Je notais que l'imaginaire sert à nourrir la sensation, à la sustenter (Journal, 12 novembre 2014) et qu'il est en quelque sorte une modalité incontournable du travail des sensations, croyant avec Bernard (1993) que « l'imaginaire est le moteur profond de la sensation, et par là même, le moteur de la danse » (p. 61). Durant l'analyse des données collectées, j'ai pu constater que nous avons eu recours à différents types d'imaginaires au sein du processus de création et que cela comblait diverses fonctions. Tout d'abord, j'ai pu confirmer que l'imaginaire était un outil effectif pour alimenter, nourrir, guider, amplifier et sustenter la sensation. Cela s'est manifesté bénéfique dans de nombreux contextes. L'imaginaire venait nourrir la sensation en ce sens où il jouait le rôle d'une « bouée de sauvetage » lorsque la fatigue physique était ressentie dans un moment de grande dépense énergétique, comme le soulignait Antoine. L'imaginaire lui permettait de se concentrer sur les sensations recherchées en détournant son attention du manque d'énergie et en augmentant son endurance :

C'est ultra physique ce moment-là. Le corps se fatigue, ça fait que j'ai besoin de lui ramener des images. [...] Je tombe dans un mode « imaginaire-sensation-imaginaire-sensation... » juste pour ne pas perdre cette sensation-là [...]. Je pense que c'est comme une bouée de sauvetage l'imaginaire à ce moment-là. (Antoine, 1^{er} avril 2015)

Myriam soulignait sensiblement la même idée en expliquant que lorsque l'adrénaline apparaissait, que ce soit durant un enchaînement devant quelques personnes au sein du processus ou lors des représentations, l'imaginaire lui permettait de rester attentive à la sensation, plutôt que de focaliser sur l'accélération du rythme cardiaque : « Quand je recherche une tranquillité à travers toute cette adrénaline-là, en spectacle ou en processus, j'essaie de m'amener dans un endroit plus calme, avec ma bulle autour de moi, ça fait que je pense que l'imaginaire est là » (31 mars 2015).

De plus, l'imaginaire est un outil qui vient compléter l'« attention consciente », « l'*awareness* » (Emmanuelle, 18 février 2015). On peut constater cela en éducation somatique, où le praticien fait parfois appel à l'imagination de l'élève pour que celui-ci puisse : « être attentif à ce [qu'il] fait et prendre conscience des sensations, mettre une intention ou une qualité dans le geste, utiliser consciemment la respiration ou le poids du corps pour effectuer le mouvement... » (Faure, 2004, p. 83). En ce sens, l'imaginaire, tout comme « l'*awareness* », nourrit la sensation, parce qu'il permet à l'attention d'être maintenue et focalisée sur celle-ci. Cette réalité était soulignée par Antoine : « À un moment donné, si je ne maintiens pas mon attention, mon attention n'est plus sur la sensation, elle retourne ailleurs. [...] Ça fait que c'est comme si l'imaginaire vient combler cette forme d'attention, parce qu'il récupère l'attention » (10 février 2015).

L'imaginaire s'est révélé comme un moyen qui aidait à maintenir la sensation pendant une certaine durée, à la faire perdurer dans le temps, en la régénérant, en la réactualisant sans cesse, tout en la laissant se modifier, considérant que la sensation n'est jamais stable et qu'elle est toujours en transformation. En faisant référence à la section du « dialogue », Antoine soulignait que l'imaginaire l'aidait à amplifier et à « habiter » sa sensation, à la rendre plus manifeste et plus « vivante ». Son imagination lui permettait de doubler et décupler la sensation à l'aide d'une image fictive de la sensation elle-même.

Je pense que [l'imaginaire] permet de guider la sensation physique, puis [...] de la grossir pour qu'elle reste vivante. Admettons que je suis là-dedans [mouvement d'écriture à l'ordinateur], si j'étais juste dans la *physicalité*, je serais juste ok : doigt, doigt, doigt [...]. Mais il y a tellement de choses qui se passent en même temps que je me crée comme une image globale imaginée [...], en train de taper. Je la grossis, puis en même temps, je ne peux pas définir une image, mais c'est comme si je grossis les sensations. [...] Ça permet de l'habiter du début à la fin. [...] En fait, c'est comme si je me créais un deuxième moi qui est dans un univers complètement différent, imaginaire, qui est en train de faire la même chose que moi en ce moment, sauf que lui, il le fait [...] trente fois plus gros, [...] vraiment bien. (Antoine, 10 février 2015)

Ainsi, au sein du travail chorégraphique, pour amplifier les sensations, les danseurs pouvaient être amenés à imaginer un deuxième « soi » fictif qui amplifie le mouvement et qui performe la qualité recherchée, comme le soulignait Antoine.

4.3.2. Allers-retours entre le « soi réel » et le « soi fictif »

Nous avons constaté au fil du processus que le fait de se sentir « devenir autre », de s'imaginer une « altérité fictive » qui nourrit la sensation, était rendu possible, était même valorisé et amplifié, si la chorégraphie comportait une alternance entre des moments plus lents ou d'arrêt versus des moments rapides. Les pauses et arrêts, qui étaient tout de même en mouvement de façon infime, dans une amplitude et une énergie réduites, correspondaient à des moments-clés pour reprendre contact avec l'instant présent. Ils permettaient aux danseurs de ne pas se « perdre » dans le monde imaginaire, de ne pas oublier la réalité, pour revenir à « soi » afin d'être attentif aux sensations qui se manifestent à l'instant même, dans le moment présent. Cela contribuait à régénérer la sensation avant de replonger dans la fiction. Ainsi, les moments plus lents, insérés dans le solo de « l'animal » dansé par Antoine, lui permettaient de reconnecter avec l'instant présent avant de repartir dans son imaginaire :

J'ai l'impression que là, c'est vraiment une autre personnalité qui prend le dessus, [...] un personnage qui est un peu plus animal, puis [...] que c'est ce personnage-là qui se met à danser en fait. Ça fait que lui, il se souvient de ce que le corps va devenir. [...] C'est ça, je deviens comme autre. Ce n'est comme plus moi, mais en même temps, j'essaie d'être là pareil, tu sais, parce que je vois ce qui se passe, mais c'est comme le corps qui fait tout. [...] J'arrive à sortir, puis il y a des moments où c'est moi, surtout dans les phases d'arrêt. (1^{er} avril 2015)

L'alternance entre des moments plus dynamiques et d'autres moments plus lents permettait à Antoine d'effectuer un aller-retour entre le « soi » qui vit des sensations dans l'instant présent et le « soi » imaginé. L'effet de contraste dynamique, de variation entre la vitesse et la lenteur, contribuait à jouer entre ces deux « soi ». L'aller-retour ne se faisait pas entre deux entités dissociées, mais plutôt comme une oscillation entre deux états ou deux sensations de « soi ». En fait, ces deux « soi » ne sont pas complètement distincts et ils se chevauchent. Sans cet aller-retour, sans cette oscillation constante entre le « soi » réel et le « soi » fictif, sans un équilibre entre ces deux pôles, on peut se perdre dans des fantasmes imaginaires, dans une perte de contrôle suscitée par la fantaisie, ou plutôt demeurer dans un état de lucidité et de rationalité qui ne sustente pas aussi efficacement la sensation. Comme le soulignait Antoine, l'imaginaire permet une certaine folie et un « oubli de soi ». Il permet de « sortir » de soi : « je rentre dans quelque chose qui m'envahit dans le fond. Je tombe un peu fou là. [...] En *show* aussi, ça sort encore plus; le fait de devenir quelque chose d'autre, puis d'être dans un non contrôle du corps. [...] C'est ça, [...] on dirait que je sors de moi » (1^{er} avril 2015). Afin qu'Antoine puisse revenir efficacement à la réalité entre les divers moments de laisser-aller, j'ai réalisé qu'il fallait allonger certains arrêts. Il m'est apparu que, lorsqu'il y avait un équilibre entre l'attention au moment présent et à l'imaginaire, la sensation se révélait avec plus d'efficacité. Ikeda Carlotta souligne sensiblement cela :

Quand je danse, il y a deux moi qui cohabitent : l'un qui ne se contrôle plus, en état de transe, et l'autre qui regarde avec lucidité le premier. Parfois ces deux moi coïncident et engendrent une sorte de folie blanche, proche de l'extase. C'est cet état que doit rechercher le danseur de butô. Je danse pour ce moment privilégié. (Carlotta, dans Ténenbaum, 2002, p. 215)

Au sein de « l'animal », j'ai donc cherché à trouver un équilibre en termes de structure dynamique entre des moments plus rapides où le danseur peut se perdre dans la vitesse et dans l'imaginaire versus des moments d'arrêts suffisamment longs lui permettant d'être attentif au moment présent. Cette recherche d'équilibre visait à encourager un aller-retour entre le « soi » réel et le « soi » fictif, dans une oscillation constante et indéterminée.

4.3.3. L'imagination comme sphère créatrice; nouveaux patrons

Également, lors des improvisations, l'imagination a servi à générer des sensations nouvelles, à faire émerger des mouvements qui sortaient des patrons habituels des danseurs. Rappelons que nous comprenons ici l'imagination comme étant la « faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images » (Bachelard, dans Després, 2000, p. 511). L'imagination n'amène pas des images fixes et stables à l'esprit. « C'est à cette sphère créatrice (et non pas reproductrice) que se rattache le sens "d'imagination" utilisé dans la sphère chorégraphique » (p. 512). L'imagination à laquelle on réfère ici, qui « est caractérisée par un dynamisme » et « une transformation » (Journal, 11 novembre 2014), est aussi sollicitée dans le travail de métamorphose que l'on retrouve dans le butô. Dans cette danse japonaise, ce qui importe, c'est la façon dont l'image est en mouvement, *comment* elle se transforme, *vit* et se développe en la suivante, *comment* elle habite l'entre-deux, tel que le souligne un danseur de butô formé auprès d'Hijikata dans le documentaire *Body on the Edge of Crisis* :

In the free atmosphere of Hijikata's studio, we would translate images into pure movement. This is one scene. How it will develop? I do not know. As time passes, it will grow into something meaningful. One shape gradually transformed into another, chicken to horse, and this to that. It was the metamorphoses between the images that we concentrated on. The horns of a bull become heavier and transform into the antlers of a deer. The antlers define a space as they turn. This time, the antlers retreat. Awakened, by the tininess of a bird, a cock's comb, a beak, a neck... a rooster is born. (Blackwood, 1990)

Ainsi, l'imagination permet de donner du mouvement à l'image, de la transformer et de la modifier. Également, la puissance créatrice de l'imagination provoque la juxtaposition d'éléments improbables et elle anime fictivement des choses qui n'existent pas. En ce sens, l'imagination est une « expérience de l'ouverture ou encore [une] *faculté du possible* et [une] *puissance de contingence du futur* » (Durand, dans Fauré, 2004, p. 78). Par exemple, lors d'une improvisation, nous avons travaillé avec des objets (livres, corde, sacs d'épicerie réutilisables, élastiques, maracas péruvien, jeu d'osselets mongolien, linge à vaisselle, sac de plastique, boule tressée en fibres) (Journal, 7 janvier 2015), certains ayant été choisis parce qu'ils avaient des propriétés particulières, voire même contradictoires, tel le jeu d'osselets

provenant de la Mongolie. Par le toucher, Antoine sentait les propriétés contradictoires de ces osselets, à la fois denses et légers : « c'est [...] bizarre à toucher et c'est léger. C'est comme fragile et solide en même temps » (10 février 2015). Par la suite, en déposant les osselets au sol, il était invité à se remémorer ce qu'il avait ressenti et à transformer fictivement les propriétés des objets en qualités de mouvement (le but n'était pas de réaliser un duo avec les objets, mais de s'inspirer des sensations vécues à leur contact). Avec l'imagination, il cherchait donc à transférer les qualités et propriétés des osselets dans un mouvement désarticulé impliquant tout son corps en se rappelant les sensations vécues au contact des objets. En d'autres mots, il tentait de *devenir* et d'*être* ces osselets.

L'imagination permettait également d'engendrer des qualités de mouvement inhabituelles chez les danseurs. En se laissant porter par leur imaginaire, ils pouvaient être amenés à bouger d'une nouvelle façon, hors de leurs patrons habituels. À ce propos, Bachelard (1942) souligne que « les forces imaginantes de notre esprit [...] trouvent leur essor devant la nouveauté; elles s'amuse du pittoresque, de la variété, de l'événement inattendu. L'imagination qu'elles animent a toujours un printemps à décrire » (p. 7). En ce sens, Myriam constatait qu'elle avait eu recours à une nouvelle qualité de mouvement moins fréquente chez elle lors d'une improvisation avec des images : « l'improvisation [...] avec les deux images [...] m'a amenée dans une gestuelle que je n'aurais jamais vraiment faite habituellement » (30 janvier 2015). Assise, en maintenant un mouvement de balancement très doux qui engageait tout son corps, elle laissait tomber sa tête vers son sternum en utilisant le poids de celle-ci, sans chercher à contrôler le mouvement et en engageant le moins possible de tonus et de musculature, et ce, dans un espace indirect. Habituellement, Myriam danse plutôt en effectuant des mouvements précis dans l'espace et elle sollicite un grand tonus corporel. Dans cette improvisation, l'imagination l'amenait sur un territoire peu fréquenté et inattendu. Faire appel à l'imagination des danseurs au sein de mon travail chorégraphique s'est avéré efficace pour éveiller de nouvelles sensations :

Il y a plein de manières d'aller chercher de la sensation nouvelle, puis de la sensation profonde. Puis, je pense que [pour] toi, ça a été l'imaginaire beaucoup, puis la conscience du corps, puis l'écoute du corps, l'écoute des réactions du corps, [...] pour aller chercher du mouvement [...] qui sort [de leurs] *patterns* et du mouvement qui est teinté fortement d'une intention, d'un leitmotiv. (Emmanuelle, 18 février 2015)

4.4. L'imaginaire dans la sensation; types d'imaginaires

4.4.1. Mémoire et souvenirs

Au fil des improvisations réalisées au sein du projet, nous avons pu constater que différents types d'imaginaires étaient convoqués et qu'ils se superposaient par couches dans le travail (voir sect. 4.4.6). L'un des types d'imaginaires manifeste au sein du projet était associé à des « souvenirs antérieurs », à des expériences vécues préalablement, faisant appel à la « mémoire d'une situation ou d'un contexte » passé (Journal, 23 février 2015). Bien que nous avons souligné précédemment que l'imagination permet d'amener de la nouveauté, en contrepartie, elle puise également dans la mémoire et fait apparaître des éléments connus, observés, touchés ou entendus par le passé. À cet effet, Bachelard (1942) souligne que les forces imaginantes de l'esprit s'épanouissent en deux axes : d'abord dans la nouveauté, puis en creusant « le fond de l'être; elles veulent trouver dans l'être, à la fois, le primitif et l'éternel. Elles dominent la saison et l'histoire » (p. 7). Ainsi, l'imagination a permis aux danseurs de se transposer dans un contexte et un environnement qu'ils avaient connus auparavant, que ce soit dans des improvisations réalisées au début du processus ou dans leur vie personnelle. Par exemple, lors d'une improvisation, Myriam et Antoine étaient invités à se remémorer ce qu'ils avaient fait durant la semaine précédente et à essayer de se souvenir comment ils se sentaient dans certaines situations quotidiennes (Journal, 7 janvier 2015). Myriam s'est imaginée en train d'écrire à un ordinateur qui devient non fonctionnel pour ensuite perdre le contrôle : « J'ai vraiment l'impression que je *buche* dans un ordinateur. Je me vois vraiment [...] avoir une perte de contrôle progressive parce que l'ordinateur a "gelé" encore une fois : rouler, bouger la souris, avec la roulette sur le côté » (31 mars 2015). De même, dans une exploration inspirée du taïchi, Myriam s'est remémoré une séance de taïchi à laquelle elle avait participé quelques années auparavant :

J'ai déjà fait un camp de taekwondo où il y avait un cours de taïchi et ça me rappelle les sensations qu'on est allés chercher. J'étais sur le bord de l'eau, au lever du soleil. C'était poétique. [...] Au début, la première improvisation que tu m'as demandé de faire, c'est ce que j'ai essayé de reproduire. (30 janvier 2015)

De plus, parmi les souvenirs souvent convoqués, les références cinématographiques occupaient une place importante. De nombreuses images de films ont été mentionnées,

particulièrement par Antoine. Les danseurs se sont imaginés à plusieurs reprises à l'intérieur d'univers cinématographiques des plus variés : une musique tranchante, fausse et violente de violon a amené Myriam se mettre dans un état un peu paniqué qui lui faisait penser au film *Psychose* (30 janvier 2015), la séquence chorégraphique du « couteau » a évoqué à Antoine l'idée de fin du monde : « c'est la fin, c'est les derniers efforts », comme dans « un film de guerre, où la personne donne les derniers élans, dans le mode survie », puis le « taïchi » lui a rappelé une force invisible nommée « kameha » que l'on retrouve dans *Dragonball*, cette force étant impliquée avant un assaut, alors que les personnages se préparent à combattre dans un « moment d'étirement » (1^{er} avril 2015), tandis que la section de « l'animal » a rappelé à Antoine les personnages de *Spiderman* et du prince dans *La princesse Mononoke*, des personnages dont les corps se retrouvent recouverts d'une substance qui les transforme en créatures aux traits exacerbés (10 février 2015). Tous ces souvenirs cinématographiques et quotidiens issus du passé des interprètes participaient à la danse. En plongeant dans ces imaginaires, les danseurs venaient nourrir qualitativement leurs sensations en se plaçant dans divers contextes qu'ils avaient connus. Ainsi, l'imaginaire impliqué au sein de la chorégraphie était intimement lié au vécu des danseurs, à leur mémoire personnelle et subjective. « De fait, les dimensions imaginatives rapprochent (en les confrontant) le passé (les dispositions incorporées constitutives notamment de l'imaginaire de l'individu) et le présent (la pratique en train de se faire), orientant l'action vers un futur encore incertain » (Faure, 2004, p. 78). À titre de créatrice, je faisais souvent référence aux imaginaires nommés par les danseurs et y revenais ultérieurement, afin de les rendre plus prégnants, pour qu'ils continuent de porter le travail des sensations après leur émergence. L'imaginaire, d'abord personnel, devenait par la suite mutuel, partagé collectivement.

4.4.2. Imaginaire sensoriel : sonore, musical, tactile et visualisation multisensorielle

L'imaginaire sensoriel a été également beaucoup sollicité au sein du projet, notamment lors d'improvisations avec différents objets, matières, sons, musiques, images et textes. Ces éléments, étant réels ou fictifs, faisaient particulièrement appel à l'ouïe, à la kinesthésie, au toucher et à la visualisation multisensorielle. En lien avec le sens de l'ouïe, une improvisation a été réalisée à partir d'une succession rapide de pièces musicales aux

univers contrastés (classique, *heavy metal*, tango, rock, ambiante, électronique, etc.) a permis de voir à quel point ces univers sonores influent sur la danse et apportent de nombreux changements de tonicité et de dynamismes chez les danseurs. Avec la musique tango, Myriam et Antoine ont instantanément sollicité une grande tonicité et ont monté le plexus solaire vers le plafond en allant « chercher quelque chose de *tango*, une sensation qu'on a déjà vue, un peu d'attitude, quelque chose de plus toréador, avec le torse bombé, les pas qui s'en vont de côté, avec quelque chose de sec » (Myriam, 30 janvier 2015). Avec les objets, c'est plutôt la mémoire des sons qui a servi lorsque les danseurs devaient se souvenir, sans les objets cette fois, de la sonorité entendue précédemment. En effet, lors de la section des « osselets », Antoine se remémorait son exploration initiale autour de la sonorité des petits os et de la rythmique irrégulière qu'ils généraient. Il avait précédemment été attentif au bruit, au rythme « hasardeux », à la texture et au poids des osselets (10 février 2015), ce qu'il tenait de régénérer corporellement. À la fois les imaginaires sonore et tactile étaient sollicités dans ce type d'exploration, en lien avec l'écoute et le toucher.

Ensuite, lors de certaines improvisations, l'imaginaire convoqué était lié à la vue, par le biais de la visualisation multisensorielle. Par exemple, des contextes fictifs aux modalités sensorielles variées étaient suggérés par des images, des objets ou d'autres éléments évocateurs apportés en studio. Avec la visualisation qui impliquait non seulement la vue, mais tous les sens, les danseurs s'immergeaient dans divers contextes, lieux et atmosphères. Pour illustrer ce type d'expérience, lors d'une improvisation avec des tableaux du peintre Van Gogh, Myriam s'est plongée dans le contexte évoqué par deux toiles. Sur l'une d'elle était reproduit un parc avec des arbres, puis l'autre image montrait une femme nue recroquevillée. En effectuant un télescopage des deux images, elle s'est imaginée être la femme dans le parc. Avec la visualisation, les deux environnements fictifs se confondaient en une seule réalité. Les sens convoqués par Myriam étaient alors pluriels; la vue, l'odorat, le toucher (contact de l'air sur la peau) et la kinesthésie (mouvement de bercement) :

Je me suis vraiment imaginée dans un parc, comme c'était illustré, bercée [...] par le vent. J'imaginai les feuilles autour dans les arbres, comme des saules pleureurs qui se font aller à travers le vent. [...] Je suis allée vraiment loin dans cette visualisation [pour] rechercher peut-être les odeurs qu'il y aurait eu dans le parc, les fleurs, le vent, l'odeur fraîche du vent, de l'eau. Il y avait un étang [...]. (Myriam, 31 mars 2015)

Avec la visualisation, les danseurs étaient invités à prendre conscience des aspects sensibles (odeurs, sons, air, température, éléments visuels, sensations kinesthésiques, etc.) de ce contexte fictif. L'imagination et la visualisation multisensorielle (sollicitant non seulement la vue, mais également les autres sens) permettaient de se transporter ailleurs, dans un autre environnement qui sollicite la sensorialité différemment.

4.4.3. Imaginaire des éléments

Ensuite, l'analyse des données a permis de mettre en exergue la place importante qu'occupe l'imaginaire des éléments au sein de mon travail. En effet, des éléments naturels, particulièrement l'eau et l'air, ont servi de point de départ imaginaire pour diverses explorations visant à jouer sur la relation entre l'intériorité et l'extériorité, ainsi que sur la question de perméabilité entre le corps et son environnement. Ces improvisations visaient à susciter des changements de qualités autant à l'intérieur, qu'à la surface et autour du corps. Les danseurs ont été amenés à imaginer des éléments différents en eux et autour d'eux. Par exemple, dans la section du « vent », nous avons cherché la qualité coulante de l'eau à l'intérieur du corps et la qualité flottante de l'air à l'extérieur du corps, à fleur de peau. Dans le « vent », Antoine portait attention à une qualité de flottement, en tentant d'oublier la gravité, l'attraction vers la terre, par le biais d'un travail sur la matière de l'air, qui environne et influe sur le corps, ainsi que sur la fluidité de l'eau fictive qui circulait dans son corps. Avec l'imagination, il prenait davantage conscience de la matière interne, en la déplaçant fictivement, en la laissant couler dans son corps et autour de lui afin d'influencer sa façon de se mouvoir, dans un aller-retour entre l'interne et l'externe : « Je suis de l'eau en fait. C'est comme si [...] j'étais une chute d'eau à ce moment-là. [...] Ensuite, je me laisse emporter par l'air extérieur. C'est un aller-retour entre l'interne-externe. [...] Touché, je suis touché. [...] C'est comme si j'ai une double connexion en fait, comme si l'extérieur me sculpte, puis l'intérieur me sculpte » (1^{er} avril 2015). L'imaginaire des éléments amenait le danseur à moduler certains facteurs de l'Effort. Ainsi, le facteur poids devenait latent au profit d'un travail impliquant des variations de qualités spatiales, temporelles et de flux, ce qui correspond à une pulsion de vision selon Laban, comme le soulignait Geneviève Dussault (Journal, 24 février 2015).

[Vision Drive] combines the qualities of space, time and flow. [...] When weight effort becomes latent, the mover momentarily slips from gravity's grasp. [...] In dance, Vision Drive is frequently used "to create the illusion of completely overcoming body weight", as in an ethereal ballet adagio. Movement disciplines that emphasize achieving a form with a minimum force or strain, such as Tai Chi, may also utilize Vision Drive combinations. (Moore, 2009, p. 163-164)

Dans le « vent », la danse d'Antoine était effectuée sans fluctuation de poids, ce qui s'apparentait au Tai Chi Chuan, où les mouvements sont effectués sans aucune résistance ni force musculaire. De façon similaire, dans le « taïchi » en solo, Myriam se concentrait sur des sensations internes de douceur, de légèreté, de flottement et d'apaisement en évitant les tensions musculaires et articulaires. Tout en étant en contact avec l'air et en se laissant porter par lui, elle était elle-même soumise à son mouvement (Myriam, 31 mars 2015). Il s'agissait d'un flottement interne et externe. L'imaginaire associé aux éléments de la nature permettait ainsi de faire émerger des textures corporelles variées, de développer des qualités de mouvement en fluctuation et d'amener des changements qualitatifs dans l'environnement des danseurs, que ce soit lors de recherches exploratoires autour de l'eau et du vent ou lors d'improvisations à partir d'images représentant des paysages peints par Van Gogh.

En dehors d'une logique représentative ou significative, agissant comme des moyens plutôt que comme des fins, comme des signifiants plutôt que comme des signifiés, l'air et l'eau sont les éléments opérationnels d'une danse relatant la qualité de la matière corporelle, sa tonicité, son rapport à la force gravitaire. [...] Les éléments air et eau apparaissent ici comme des outils parfaits à la croisée de la sphère de la sensation, de l'imagination, de la matière et de la mémoire. (Després, 2000, p. 31)

Bref, l'imaginaire associé aux éléments, c'est-à-dire à des matières fluides, vaporeuses, flottantes, légères, coulantes, aqueuses et instables, a permis de moduler la consistance corporelle, les qualités dynamiques de la danse et les facteurs de l'Effort.

4.4.4. Systèmes corporels (articulaire, osseux, ligamentaire...)

Au sein du processus de création de l'essai chorégraphique *Aisthesis*, l'imaginaire était aussi convoqué pour visualiser les parties du corps et les structures corporelles internes. Myriam soulignait qu'au sein du « dialogue », elle *voyait* l'anatomie de son corps : « je vois vraiment mon muscle, mon biceps, la planche d'anatomie [...]. J'imagine le muscle engagé,

d'où est-ce qu'il part et puis comment il s'attache, les muscles d'en-dessous [et] ce qu'ils font » (30 janvier 2015). L'imagination permettait aux danseurs de se représenter fictivement les constituants du corps, qu'il s'agisse des muscles, des organes, des cavités splanchniques, des fluides, des veines, des fascias ou des os. À ce titre, j'ai pour ma part proposé certaines explorations chorégraphiques en lien avec les systèmes osseux et fluides du corps, constatant que ces expérimentations portaient beaucoup les interprètes. Inspirées des systèmes que l'on retrouve dans le Body-Mind Centering, tels « le système ostéo-fibreux et la peau, [...] le système ligamentaire, les articulations, les muscles, les organes, les liquides... » (Lesage, 2004, p. 20), les improvisations visaient à moduler qualitativement les substances internes du corps. « C'est Bonnie Bainbridge-Cohen, créatrice du Body-Mind Centering, qui pousse le plus loin ce concept de système, en l'abordant d'un point de vue expérientiel : chaque système est le support d'un type d'expérience de soi, d'une qualité de présence, de perception, et aussi de mouvement » (*ibid.*). Penser en termes de systèmes était un outil probant pour les interprètes, comme le mentionnait Myriam :

En général, je vais toujours me concentrer sur [ce] que ça m'apporte corporellement [...]. C'est soit musculaire, osseux, articulaire... Ça va me faire changer beaucoup ma perspective. Tu vas me faire danser trois fois la même séquence avec des sensations plus osseuses, plus musculaires ou plus engagées, ça va être vraiment différent pour moi. (30 janvier 2015)

Également, nous avons travaillé, à l'inverse, sur la disparition fictive des systèmes, en cherchant par exemple à réaliser une danse « sans os » ou « sans muscles ». À cet effet, dans le « mochi », nous avons cherché à faire disparaître le système osseux, de façon imaginaire. Myriam se concentrait sur le fait « d'être flasque. J'essaie vraiment d'être le plus relâchée possible, j'ai l'impression de ne pas avoir d'os » (30 janvier 2015). Pour arriver à sentir cette absence fictive d'os, elle était engagée dans un travail qualitatif qui nécessitait également qu'elle « détende » les systèmes musculaire et articulaire : « c'est un travail intérieur [...] : il faut se ramollir autant musculairement, "*articulairement*", donc aller en contact le plus possible avec le sol, fondre dans le sol » (31 mars 2015). Antoine abordait sensiblement le même travail dans « les osselets » : « dans cette partie-là, je joue vraiment à "j'ai une ossature et j'en n'ai pas" » (1^{er} avril 2015). Le travail sur les systèmes du corps (ou

sur leur disparition) agissait ainsi comme une stratégie pour provoquer une « transformation qualitative de la matière constituante » du corps (Després, 2000, p. 36). Cela permettait de moduler les composantes corporelles et d'amplifier certains mouvements internes.

Également, le travail sur les systèmes agissait comme un moyen pour que les danseurs dirigent leur attention vers la circulation du mouvement et vers la circulation de la sensation à *travers* les constituants corporels internes, cela étant notamment possible grâce au concours de l'imaginaire. En effet, « le Body Mind Centering, en amenant la conscience sur les contenus du corps (viscères, liquides, fascias, os ...), aide à une conscience plus aiguë, à une meilleure détente, et permet peut-être ainsi une meilleure circulation du mouvement entre les différents composants du corps » (Topin, 2000, p. 16). Les explorations inspirées du Body-Mind Centering encourageaient les danseurs à se concentrer sur des chemins internes, sur des trajets, et à y régionaliser leurs mouvements, un peu à la manière de méridiens, comme le propose Julie Nioche, qui voit « la performance comme un tissu de variations sensorielles qui se régionalisent dans le haut ou le bas du corps, ou sur les segments [...] Les danseurs créent, entre différentes parties du corps, des méridiens – pour reprendre, en un sens dérivé, un terme de la médecine chinoise » (Bernard, Nioche et Perrin, 2005, p. 3). Employé analogiquement en danse, le terme méridien désigne en acupuncture un trajet interne où circulent les flux. Il s'agit d'un « chemin suivant lequel circule l'énergie vitale, assimilable à une ligne de flux énergétique continu, comportant une source, une ligne d'écoulement des champs d'élargissement et de rétrécissement, de passage et de chute, et sur le trajet duquel se trouvent situés les points cutanés » (CNRTL, 2015). Ainsi, on peut souligner que l'imagination permettait de visualiser des chemins qualitatifs à l'intérieur du corps, tels des méridiens. Notamment, à la fin de « l'animal », Antoine se concentrait sur des trajets et des points précis en imaginant un courant électrique le parcourant :

Je pense que je suis attentif à comment le courant circule. [...] Je réactive la tonicité, mais à des points précis à travers ce courant-là. [...] C'est comme si [...] j'avais des petits « résistors » dans le fond, à certaines parties du corps, puis je les active. Dans le fond, le courant passe là, puis ça active le muscle. (Antoine, 1^{er} avril 2015)

4.4.5. Imaginaire spatial : tracés, kinesphère, dynamosphère et kinesphère fictive

Parmi les types d'imaginaires convoqués au sein du travail, l'imaginaire spatial occupait une place importante. Tout d'abord, il était sollicité lorsque les danseurs visualisaient le cheminement de leur corps dans l'espace, c'est-à-dire à la fois en termes de déplacements dans l'espace et en termes de tracés spatiaux qui s'inscrivent dans l'espace proche de soi. Dans « le couteau », Myriam expliquait qu'elle voyait son déplacement, son trajet à parcourir : « Je visualise [...] mon cheminement, quand j'arrive ici et que je dois suivre Antoine, et repasser devant Antoine. Tu sais, dans ma tête, pour moi c'est un tracé, un schéma, [...] comme le dessin que tu avais fait » (31 mars 2015). Plus près d'elle, au sein du « dialogue », elle visualisait le court tracé d'un fil entre ses mains : « j'avais vraiment l'impression de tirer sur un fil délicat, [...] je voyais [...] le tracé du fil » (31 mars 2015).

Ensuite, l'imaginaire spatial était convoqué pour imaginer ce que Laban désigne comme étant la kinesphère, c'est-à-dire la « sphère d'atteinte » autour de soi ou, plus précisément, « le volume sphérique imaginaire qui entoure le corps, dont l'étendue se limite à la portée maximale des membres, sans que la personne ne change de place » (Brun, Challet-Haas et Collod, 2007, p. 13). Dans le « taïchi » en solo, Myriam a imaginé une bulle fictive autour d'elle pour s'isoler du public et être attentive à ses sensations internes. Il s'agissait alors d'imaginer une petite sphère d'atteinte réduite, telle une petite kinesphère : « C'est comme si j'étais sur une île déserte, je m'isole dans ma bulle. J'essaie de restreindre mon espace le plus possible dans le taïchi » (31 mars 2015).

Également, Myriam soulignait s'attarder à la dynamosphère (30 janvier 2015). La dynamosphère est considérée comme un espace du domaine psychologique où s'exprime le monde intérieur des pensées et des sentiments (Moore, 2009). En fait, pour Laban, la kinesphère est doublée d'un pendant qualitatif qui est intimement lié, la dynamosphère. La kinesphère et la dynamosphère sont étroitement interdépendantes. Si la kinesphère est l'aire d'atteinte que l'on peut rejoindre avec nos membres sans se déplacer, la dynamosphère est « l'espace dans lequel nos actions dynamiques se situent » (Brun, Challet-Haas et Collod, 2007, p. 6). Au sein de notre processus de création, la dynamosphère était certes apparente, en ce sens où mon approche chorégraphique valorisait l'intériorité, le monde intérieur des

danseurs et leurs pensées, un travail de l'Effort, des qualités dynamiques, des états et des pulsions, comme le soulignait Geneviève Dussault, en faisant remarquer qu'il s'agit d'une « pièce dynamosphérique ». Elle observait « des états qui s'installent » et « des changements de textures et d'efforts » (Journal, 24 février 2015).

Également, avec l'analyse des données, je constate qu'au sein du processus, nous avons aussi eu recours à un autre type d'espace, soit un espace fictif qui venait surdéterminer l'espace réel et que j'associe à la « kinesphère fictive » de Bernard (2001). Je reviendrai à la dynamosphère et la « kinesphère fictive » dans le prochain chapitre (*voir* chap. V). En effet, dès le début du travail, je proposais aux danseurs de travailler sur « un espace caractérisé par une certaine mollesse, un espace rempli d'eau et mouvant » (Journal, 26 septembre 2014). Ce type de proposition permettait aux interprètes de jouer qualitativement et fictivement sur la forme et la qualité de l'espace, proche et lointain. Par exemple, dans la section chorégraphique du « taïchi » en duo, Myriam imaginait qu'une bulle élargie venait englober les deux interprètes en les isolant du public. L'espace imaginé correspondait en quelque sorte à un espace couvert d'un dôme rempli par le travail énergétique et par les sensations des danseurs, telle une « kinesphère fictive ».

La bulle est plus grande avec Antoine que quand j'étais seule, mais j'ai vraiment l'impression qu'on est connectés les deux, puis qu'on essaie de transposer un peu partout notre énergie dans cette bulle. [...] C'est juste, vraiment, un petit dôme, mais je vois qu'est-ce qui se passe de l'autre côté. (Myriam, 31 mars 2015)

L'espace autour de Myriam et Antoine était alors à la fois réel et doublé d'une dimension fictive. Ainsi, dans mon travail, l'imaginaire spatial était fréquemment utilisé pour moduler fictivement l'amplitude et la forme de l'espace de mouvement (d'infime à immense, cet espace n'étant pas nécessairement limité à l'espace proche du danseur), ainsi que pour lui donner une qualité, une texture, une énergie, un relief, une aura (*voir* chap. V).

4.4.6. Synthèse des types d'imaginaires convoqués au sein du projet

En guise de synthèse, après avoir constaté comment l'imaginaire participait au travail des sensations en contribuant à alimenter, nourrir, guider, amplifier et faire évoluer la

sensation, je peux souligner que les principaux types d'imaginaires qui ont été convoqués au sein du processus étaient les suivants : l'imaginaire de la relation corps-monde et du chiasme (abordés plus tôt), l'imaginaire de la sensation elle-même (altérité fictive suscitée au sein de la sensation), l'imaginaire du dédoublement de soi, l'imaginaire sensoriel (musical, tactile, visualisation multisensorielle...), l'imaginaire des éléments (air, eau...), l'imaginaire des systèmes corporels (articulaire, osseux, ligamentaire...), l'imaginaire associé à la mémoire et aux souvenirs (situations quotidiennes, expériences passées, univers cinématographique) et l'imaginaire spatial (kinesphère, dynamosphère, kinesphère fictive).

Suivant les exemples mentionnés précédemment, j'ai pu constater que les imaginaires convoqués se superposaient par couches dans le travail; à l'imaginaire de la sensation réelle (par exemple : imaginer une sensation et une qualité amplifiée) venaient s'ajouter des « souvenirs antérieurs » faisant appel à la « mémoire » des danseurs (séance de taïchi, os vu préalablement, personnage d'un film) (Journal, 23 février 2015). À cela s'ajoutaient des imaginaires précis travaillés chorégraphiquement par le biais de consignes verbales, de propositions d'improvisations ou de stimuli (éléments naturels, imaginaire sensoriel – musical, tactile, visuel – systèmes corporels, imaginaire spatial, etc). Les différents types d'imaginaires, qui se chevauchaient et se juxtaposaient, étaient à la fois travaillés collectivement, chorégraphiquement et individuellement par les danseurs.

De plus, les éléments imaginaires ayant émergé lors des improvisations initiales étaient parfois retravaillés subséquemment ou (in)volontairement oubliés ou mis de côté lors des reprises de certaines improvisations. Je remarquais que nous n'avons « pas gardé toutes les improvisations et les imaginaires travaillés dans la chorégraphie, mais les interprètes en reparlent encore dans les entrevues. Je constate l'importance des traces et du vécu qui ajoutent des couches au travail » (7 avril 2015). Même si certains éléments imaginaires n'ont été discutés ou abordés qu'au début du processus, ils habitaient parfois, de façon évidente ou subtile, les étapes de travail subséquentes. La superposition des différentes couches imaginaires s'établissait telle une sédimentation ou un dépôt de states, constituant en quelque sorte une accumulation de pistes d'accès vers la sensation. Les danseurs avaient recours à des imaginaires nombreux et variés à toutes les étapes du projet. Ainsi, au fil de ce

processus, j'ai réalisé l'importance de ce travail par couches d'imaginaires, par approches fictives successives et plurielles, afin que les danseurs développent davantage de clés d'accès et de portes d'entrée pour nuancer et sustenter leurs sensations. Pour reprendre une formulation de Louppe (1997) sur les références voilées à un thème, je peux dire qu'il en va de même avec les références à l'imaginaire qui ont émergé et qui se sont superposées par couches au fil du processus : « claires ou obscures, revendiquées ou latentes, ces sources [imaginaires] irriguent l'œuvre, parfois de façon intermittente » (p. 264).

4.5. Stratégies de travail

4.5.1. Lenteur et mouvements minimalistes, vitesse et répétition

Parmi les explorations réalisées en studio, plusieurs convoquaient une grande lenteur, notamment certaines improvisations inspirées du Mouvement Authentique et du taïchi. La lenteur s'est révélée comme un outil important au sein du travail des sensations afin que les interprètes puissent s'ancrer dans l'expérience du temps présent et pour qu'ils ouvrent « la voie à un sentiment de soi décuplé » (Bois, 2002, p. 43). La lenteur permettait de sentir chaque petite « parcelle » de soi et chaque petite particule du corps, comme le soulignait Myriam en faisant référence à la section chorégraphique du « taïchi » : « Les mouvements sont faits en lenteur. J'ai le temps de sentir chaque petit morceau de moi bouger dans l'espace, chaque petite particule ou ma respiration. [...] Je n'ai pas à me pousser, à penser à l'espace, à penser à la direction » (31 mars 2015). En ce sens, on peut dire que la lenteur souligne « les intervalles entre deux points de l'espace et démultiplie les distances » (Ténerbaum, 2002, p. 201), un peu comme un mouvement de caméra lent qui permet de filmer tous les détails du relief d'un paysage et de rendre manifeste tout ce que comporte la vaste étendue d'une scène. En contrepartie, si le panoramique est effectué trop rapidement, la caméra capte uniquement de façon nette l'image initiale et l'image finale, alors que toute la séquence qui se situe entre ces deux images est plutôt floue. Ainsi, suivant cet exemple, nous pouvons dire qu'il en est de même en danse; la lenteur permet une attention aux multiples détails et elle permet de sentir chaque étape du cheminement de notre mouvement dans l'espace. Par exemple, dans le « dialogue », Myriam imaginait qu'elle tirait un fil avec ses deux mains. Elle soulignait qu'elle sentait chaque petit bout du tracé en ayant conscience

d'une multitude de points spatiaux qu'elle « habitait » : « J'y vais vraiment avec une plus grande délicatesse, comme si le fil pouvait se rompre à tout moment. [...] Je m'imagine vraiment [...] tirer chaque petit bout, [...] d'un centimètre à un autre » (30 janvier 2015).

Ainsi, la lenteur permet de se détacher du début et de la fin d'un mouvement, comme le souligne Ténenbaum (2002) en évoquant Ikeda Carlotta, danseuse de butô : « Dans les lenteurs de Carlotta, le début d'un mouvement est si dissocié de sa fin que l'attention se détache de l'un et l'autre » (p. 201). En recourant à la lenteur dans un long flot continu, la personne qui se meut ne semble réaliser qu'un seul mouvement. Les différentes positions de son corps dans l'espace ne marquent plus ni commencement, ni finalité, puisqu'aucune des étapes du mouvement n'est plus soulignée qu'une autre (comme le ferait par exemple un phrasé impactif). En ce sens, dans le « taïchi » en duo, qui se déroule dans une grande lenteur, nous avons cherché à ce que les bras des interprètes ne soient jamais totalement tendus et à ce qu'ils se meuvent continuellement, pour éviter de souligner ce qui pourrait sembler comme la fin d'un mouvement et le commencement d'un autre (Journal, 20 janvier 2015). Nous cherchions à ralentir, suspendre et « oublier » véritablement le temps. Dans ce duo, les danseurs se meuvent pendant près de trois minutes au ralenti en sollicitant principalement la force musculaire des bras et du haut du corps de façon intensive. Ce recours continu à « la tension musculaire ralentit le temps (comme il épaissit l'espace) » (Louppe, 1997, p. 148). En ce sens, nous pouvons dire que la temporalité s'effaçait pour laisser voir des fluctuations de poids, de flux et d'espace. Comme le soulignait Geneviève Dussault, dans le « taïchi » en duo, le « temps se calme », c'est-à-dire qu'il n'y a plus de variations temporelles. Ce sont les autres facteurs de l'Effort (poids, flux, espace) qui sont modulés. Cela correspond à une pulsion d'envoûtement, associée à une certaine qualité de mouvement qui hypnotise, selon Laban (1994). En effet, lorsque « l'attitude intérieure envers le temps est au repos [...], le mouvement irradie une qualité de fascination » (p. 117). Cette pulsion peut être illustrée par l'image d'un magicien ou d'un sorcier qui envoûterait autrui en lui jetant sort afin de le subjuguier et de lui faire oublier la temporalité :

The Spell Drive combines qualities of weight, space and flow. [...] Time effort, which Laban related to intuition, becomes latent. It is no longer necessary to be decisively energetic because time passes so steadily as to become imperceptible or

even to seem to stand still. This timelessness has an [...] hypnotic quality that Laban associated with casting a spell or becoming spell-bound. Spell Drive can occur in moments of being so engrossed that one loses all sense of time. (Moore, 2009, p. 164)

Au fil du processus, le travail sur la lenteur m'a permis de réaliser qu'il y a un temps de déploiement de la sensation, un temps pour rentrer dans un état d'attention qui permet de focaliser sur ce qui bouge en soi et pour pénétrer au cœur de la sensation. Cette prise de conscience est principalement venue en travaillant sur la section chorégraphique du « dialogue ». À prime abord, dans les premières versions du « dialogue », les danseurs devaient se mouvoir avec des qualités de mouvement très variées et selon différentes sensations s'enchaînant très rapidement, d'une seconde à l'autre. Ce n'était pas inintéressant à explorer, car cela les obligeait à cerner rapidement ce qui devait changer en termes qualitatifs pour aller vers une prochaine sensation. En contrepartie, cette rapidité pouvait avoir pour conséquence de nuire à l'approfondissement de chaque sensation, les danseurs n'ayant pas le temps d'atteindre celle recherchée, étant simplement en train de tendre vers elle et déjà ils se projetaient vers la subséquente. Je notais que cela s'apparentait à « des amorces de sensations » qui « ne sont pas à leur plein développement » (Journal, 10 février 2015). Antoine soulignait cette réalité avant que certains passages du « dialogue » ne soient ralentis et retravaillés : « chaque chose va vite aussi, ça fait que je n'ai pas le temps d'approfondir ». En comparaison, dans « l'animal » et « le vent », chaque sensation était plus longuement recherchée à travers la danse et cela permettait une meilleure focalisation :

Dans « l'animal », j'ai vraiment le temps [...], je rentre dans un état. Tu sais, même le « vent », si je reviens au « vent » où pour moi c'est très clair que je suis dans la sensation, je rentre dans l'état du vent [...]. C'est comme si, admettons, je vais revenir à plus loin, au Mouvement Authentique, j'ouvre les valves du corps sur une sensation. Ça fait qu'il faut que j'ouvre le corps, que je « focus » sur une sensation, puis que je mette le doigt vraiment sur : c'est ça, c'est ça que je cherche. (10 février 2015)

Ainsi, j'ai pu réaliser que la lenteur était bénéfique afin de laisser un temps pour que se déploie la sensation chez les interprètes. Pour faire écho à cette constatation, en ce qui a trait à la structuration de l'œuvre, j'ai proposé d'intégrer un moment lent au début de la chorégraphie, qui consistait en un temps personnel permettant aux danseurs de porter attention à leurs sensations et de connecter avec leur respiration, dans la simplicité et dans la

pénombre, sans déplacement dans l'espace, pendant quelques minutes. Il n'y avait donc presque pas de consignes de temps et peu de consignes de forme. C'était un moment où ils bougeaient très lentement et où ils commençaient à amplifier le mouvement du diaphragme. Ils pouvaient alors entrer en contact avec leur intériorité et se concentrer sur le mouvement de l'air qui les parcourait en étant attentifs aux mouvements infimes qui les animaient, avant même de bouger, comme le soulignait Antoine : « c'est vraiment un moment que je prends pour rentrer à l'intérieur de moi, même si je suis à l'écoute de Myriam » (1^{er} avril 2015).

Dans un même ordre d'idées, les mouvements exécutés de façon minimaliste, c'est-à-dire effectués dans une amplitude réduite avec une économie d'effort, ont également semblé contribuer au travail des sensations. Une gestuelle minimaliste amenait les interprètes à se concentrer sur leur intériorité, ceux-ci n'ayant pas à « projeter » les mouvements dans l'espace ni à déployer beaucoup d'énergie pour bouger. Se mouvoir de façon minimaliste permettait aux danseurs d'être plus aisément concentrés sur des zones subtiles du corps, sur le mouvement de la respiration, sur les initiations des mouvements et sur l'aspect viscéral de la danse, en ayant accès à un « genre plus subtil de sensations » (Emmanuelle, 1^{er} avril 2015). Également, l'exécution minimaliste des mouvements était un moyen probant pour amener les interprètes à porter attention à la mouvance de la sensation, comme le réalisait Antoine en évoquant une marche au ralenti, nécessitant peu d'effort :

Dans la marche, je pense vraiment à ralentir tout, tout, tout, tout, tout, [...] puis je crée vraiment une sensation entre les jambes, le centre du corps, puis j'écoute vraiment les sensations au niveau de la respiration. [...] Il ne faut pas que j'efface ce qui s'est passé, comment le corps s'est transformé. (Antoine, 1^{er} avril 2015)

En contrepartie, malgré l'important concours de la lenteur et des mouvements minimalistes dans le travail de la sensation, une constatation considérable qui est survenue au fil du processus est l'apport réciproque de la vélocité et de la répétition. Au sein du projet, je remarquais que la rapidité et la répétition permettaient de susciter un autre type de sensations, notamment des sensations tranchantes, tournoyantes, intenses et même violentes, qui amenaient les danseurs à plonger dans des états d'emportement, de perte de contrôle, de désorientation et de dépassement de soi. Se mouvoir avec une grande vitesse demandait un

effort intense de la part des danseurs et cela les incitait à repousser leurs limites, comme en témoignait Myriam : « C'est [...] un peu violent cette partie-là, c'est une violence à moi-même. [...] Aller chercher des très grands mouvements pour rapporter vers moi rapidement, ça me demande de l'énergie au maximum » (30 janvier 2015). Les sensations qui émergeaient alors présidaient à divers états, comme la confusion, la perte de repères et le dépassement de soi. Souvent, cela permettait aux danseurs de moins réfléchir, de moins s'accrocher à un contrôle mental du mouvement et « d'obliger » le corps à être dans la sensation. Par exemple, dans le « couteau » où des mouvements très rapides, vigoureux et dynamiques étaient répétés à plusieurs reprises, les interprètes se concentraient sur une sensation de tourbillonnement amplifiée par la vitesse et ils étaient attentifs au bruit généré par leurs bras qui fendaient l'air. La vitesse et la répétition permettaient de placer les danseurs dans une situation où ils repoussaient la fatigue physique et cela nécessitait un certain lâcher-prise, comme le mentionnait Myriam : « Je me dis : ok, je continue à tourner, je tourne, peu importe ce qui arrive, je ne fais que tourner. » (31 mars 2015). La vitesse pouvait aussi amener une perte de repères, comme le soulignait Antoine lors d'une auto-confrontation, alors qu'il s'observait en action en regardant une captation vidéo. En faisant référence au « dialogue » où il se déplaçait très rapidement en agitant un bras de façon excessive, il soulignait que la vitesse amenait en lui une sensation de désorientation :

C'est fou à quel point [...] quand je le fais, je ne pense pas que je vais aussi vite que ça. Je veux juste le spécifier. [...] Je ne sais pas si c'est au niveau de l'imaginaire, mais je ne suis vraiment pas dans cette vitesse-là, je suis comme dans un autre espace-temps. [...] C'est fou, je n'en reviens pas à quel point je vais vite. [...] C'est un peu la même sensation que quand je suis « perdu » en fait, désorienté. (10 février 2015)

Ce travail sur la vélocité, souvent couplé à la répétition, pouvait s'apparenter à l'expérience que vit un participant dans le cadre d'une transe ou d'un rituel, c'est-à-dire à une sorte d'extase ou une sorte d'oubli de soi. Comme le souligne Schechner (1990), la vélocité permet de stimuler le cerveau et de générer des sensations indéterminées et impalpables chez l'interprète, comme chez le participant d'un rituel. Il semble que la répétition présente au sein des passages rapides de la chorégraphie ait pu générer une grande

stimulation cérébrale chez les danseurs. En effet, les stimuli et signaux générés par la répétition d'un mouvement génèrent un haut degré d'excitation chez le sujet :

There is something about the repetitive or rhythmic emanation of signals from a conspecific that generates a high degree of limbic arousal. [...] [The] repetitive rhythmic stimuli [...] may, under proper conditions, bring about the unusual neural state of simultaneous high discharge of both [the sympathetic and parasympathetic] autonomic subsystems. (D'Aquili, dans Schechner, 1990, p. 38)

En d'autres mots, le rythme répétitif d'une danse amènerait une certaine excitation dans la partie limbique du cerveau, qui est « the more primitive parts of the brain that has a central role in memory, learning, emotion, neuroendocrine function, and autonomic activities » (<http://spinwarp.ucsd.edu/neuroweb/Text/br-800epi.htm>). L'excitation produite dans la partie limbique entraînerait par la suite de nombreuses décharges dans le système nerveux végétatif, qui comprend les systèmes nerveux sympathique et parasympathique. Précisons que le rôle du système nerveux sympathique est le suivant : « devant un stress important, c'est lui qui orchestre la réponse de fuite ou de lutte. Il dilate les bronches, accélère l'activité cardiaque et respiratoire, dilate les pupilles, augmente la sécrétion de la sueur et de la tension artérielle, mais diminue l'activité digestive », tandis que le système nerveux parasympathique, pour sa part, permet « un ralentissement général des fonctions de l'organisme afin de conserver l'énergie » (http://lecerveau.mcgill.ca/flash/a/a_01/a_01_cr/a_01_cr_ana/a_01_cr_ana.html). En d'autres mots, la danse, lorsqu'elle présente un caractère répétitif, ferait naître une stimulation dans la partie limbique du cerveau et cela exciterait par la suite le système nerveux végétatif (incluant les systèmes sympathique et parasympathique). Cette stimulation, comme le souligne Schechner, permettrait de générer des sensations indéfinies et insaisissables chez le participant du rituel ou chez l'interprète :

Such maximal stimulation gives that feeling of the inexpressible which sometimes accompanies not only religious rituals and solitary meditation but large and small gatherings of many different kinds – from football games to Samuel Beckett's plays, from Nazi rallies to the soft rhythmic panting-chanting I teach as part of a theatre workshop. (Schechner, 1990, p. 39)

Pour comprendre l'effet de cette stimulation dans le cerveau, Roland Fischer a mis au point un schéma qui illustre les différents états du cerveau et qui s'intitule « a cartography of

the ecstatic and meditative states » (fig. 4.4). Ce schéma illustre les variétés de perceptions possibles par le cerveau d'un individu. Plus on s'écarte du centre, que ce soit en stimulant le cerveau ou à l'inverse, en sollicitant une forme de conscience passive, on s'éloigne de la perception « normale » pour entrer dans un autre état (de là la possibilité d'entrer en transe ou dans une méditation profonde). Les différents types de perceptions ou d'états de conscience s'étalent entre deux pôles : la dominance du système sympathique amène le sujet vers l'ergotropisme (activité ergotrope), c'est-à-dire vers un « stade d'hypersensibilité » généré par une augmentation de l'influx perceptif, tandis que celle du système parasympathique l'amène plutôt vers le trophotropisme (activité trophotrope), un état obtenu grâce à la concentration qui permet « une meilleure acuité perceptive vis-à-vis des stimulations internes et externes » (Gonzalez de Rivera, 1997) (fig. 4.5).

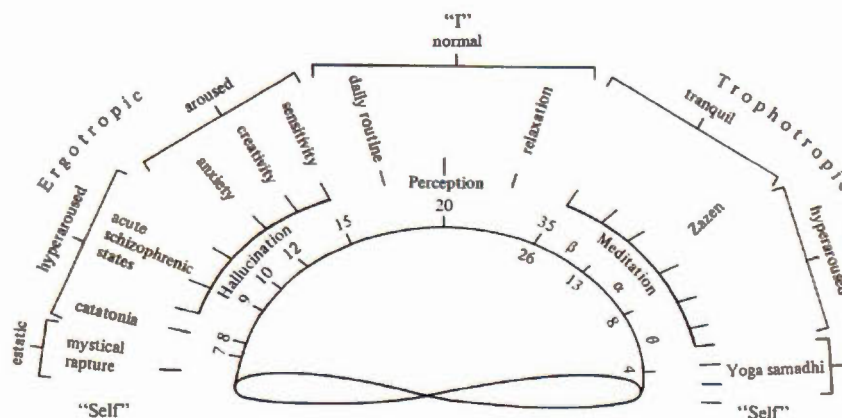


Figure 2.19 Fischer's (1971: 898) "cartography of the ecstatic and meditative states." He explains: "Varieties of conscious states [are] mapped on a perception-hallucination continuum of increasing trophotropic arousal (*left*) and a perception-mediation continuum of increasing trophotropic arousal (*right*). These levels of hyper- and hypoarousal are interpreted by man as normal, creative, psychotic, and ecstatic states (*left*) and Zazen and samadhi (*right*). The loop connecting ecstasy and samadhi represents the rebound from ecstasy to samadhi, which is observed in response to intense ergotropic excitation. The numbers 35 to 7 on the perception-hallucination continuum are Goldstein's coefficient of variation . . . specifying the decrease in variability of the EEG amplitude with increasing ergotropic arousal. The numbers 26 to 4 on the perception-mediation continuum, on the other hand, refer to those beta, alpha, and theta EEG waves (measured in hertz) that predominate during, but are not specific to, these states."

Figure 4.4 Cartographie des états extatiques et méditatifs (Tirée de Schechner, 1990, p. 40)

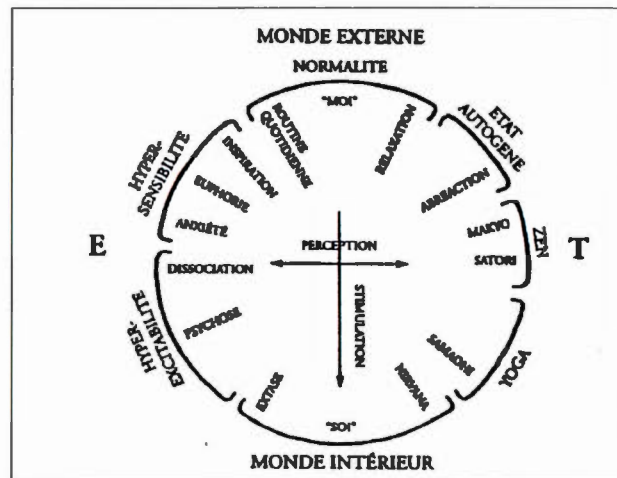


Fig. 1- Carte des états de conscience
(Gonzalez de Rivera, *Revista de Psicología General y Aplicada*, 33 : 415-426, 1978).
E - stimulation ergotropique - T - stimulation trophotropique

Figure 4.5 Carte des états de conscience (Tirée de Gonzalez de Rivera, 1997, p. 3)

Dans mon travail, il apparaît que j'ai encouragé une certaine oscillation entre les deux pôles décrits, soit entre l'activité ergotropique et trophotropique, en travaillant sur des sensations qui se découvrent dans la vitesse et la répétition, qui tendent plutôt vers la transe, ou au contraire, en proposant un travail dans la lenteur, plus proche des pratiques somatiques et de la méditation, qui permet une concentration plus profonde envers les sensations internes et une meilleure conscience corporelle. Notamment, dans « l'animal », lors d'une marche où Antoine agite la tête de façon excessive, il se retrouve dans un stade d'hypersensibilité généré par une augmentation de l'influx perceptif (ergotropisme): « j'essaie par tous les moyens de donner tellement d'informations à la tête, parce que je bouge beaucoup la tête, je vais vite » (Antoine, 1^{er} avril 2015), tandis que dans la lenteur, l'effet inverse se produit et une meilleure acuité perceptive est rendue possible (trophotropisme). Bref, je constate que la lenteur et la vélocité ont été toutes deux essentielles dans mon travail, afin d'explorer un spectre diversifié de sensations.

Le recours à la vélocité et à la répétition a également semblé encourager les danseurs à se placer au cœur du sentir, qui se vit avant même le concours de la réflexivité, en leur permettant de se détacher de leur « mental » pour se concentrer sur l'expérience sensible de dépassement de soi et de désorientation. En ce sens, la vélocité a permis aux interprètes

d'être transportés par des sensations impalpables et les a amenés dans un état semblable à celui d'une transe qui investit tout le corps. Expérimenter la vélocité a permis de réaliser concrètement que la sensation déborde la localité des organes des sens (peau, yeux, oreilles, nez, bouche), qu'elle implique toute la corporéité et qu'elle stimule le cerveau, la sensation correspondant à une certaine forme de conscience préreflexive, une « structure de conscience » selon Merleau-Ponty (1945, p. 256). Au sein du processus, la lenteur, les mouvements minimalistes, la vélocité et la répétition me sont apparus comme des stratégies favorisant la sensation, à tout le moins dans mon travail. Le recours à des temporalités extra-quotidiennes (éloignées d'un rythme « moyen » et modéré souvent expérimenté dans le quotidien) était intéressant pour favoriser le travail des sensations. Comme le souligne Doris Humphrey (1959) : « very fast or very slow tempi are much more exciting [than moderate pace], because they are further away from the workaday pace » (p. 163). Les temporalités extra-quotidiennes, moins conventionnées par des habitudes sociales, ont situé les danseurs dans un temps expérientiel qui encourageait les sensations et les états de corps.

4.5.1.1. Temporalités extra-quotidiennes; de la sensation à l'état de corps

Dans *Aisthesis*, le travail des sensations effectué dans la lenteur et la vélocité a ouvert la porte à des états de corps. Antoine mentionnait par exemple qu'il expérimentait l'« état du vent » (10 février 2015) et un état « d'hébétude » (1^{er} avril 2015), tandis que Myriam référait à un état de panique (30 janvier 2015). Les personnes ayant été spectateurs en studio ont aussi constaté la multiplicité d'états impliqués dans mon travail chorégraphique¹⁹ (Journal, 24 février 2015). Cela m'amène ici à différencier la sensation et l'état de corps et à souligner comment ces réalités sont entrelacées. Ce qui les distingue est d'abord la durabilité. En effet, si la sensation est parfois très furtive, discrète et fugace, l'état de corps, quant à lui, s'installe plutôt dans la durée. Il « évoque une propriété "*plus ou moins durable, permanente*" » (Harbonnier, 2012, p. 50); il est « un antidote à la désagrégation permanente du geste » (Guisgand, dans Febvre et Massoutre, 2012, p. 31). Généralement, les états subsistent au-delà d'un seul mouvement. Ils peuvent se prolonger par exemple au sein d'une phrase

¹⁹ La notion d'état de corps désigne deux réalités différentes, l'« une poïétique, celle du corps dansant (en train de danser) et l'autre esthétique, celle d'un corps contemplé » (Guisgand, 2012, p.33). Dans le texte qui suit, je m'intéresse à l'état de corps dansant, qui réfère davantage à l'action du danseur et au mode sensible ou corporel mis en jeu dans le travail chorégraphique, plutôt qu'à l'état de corps perçu par le spectateur.

gestuelle, d'une section chorégraphique ou d'une longue partie de l'œuvre. Désigner des états permet donc de référer à « une manière [...] d'habiter la danse » (Montaignac, 2015, p. 68) qui se prolonge et s'affirme dans le temps, au-delà de l'instant. Selon l'expérience vécue au sein de ma recherche, l'état de corps s'est apparenté, pour moi, à un climat sensible durable permettant au danseur de graviter autour d'une sensation, autour des différentes modalités expressives de cette dernière, que ce soit dans la lenteur ou dans la vitesse couplée à la répétition. Autrement dit, l'état de corps correspond à un climat corporel et énergétique précis, telle une atmosphère sensible (interne et externe) constituée de « fréquences » et de « températures » (Stuart, 2010, p. 20). Dans cette optique, le chorégraphe Éric Lamoureux (dans Guisgand, 2012) conçoit l'état de corps telle une « vapeur des corps et des mouvements » ou une « palette de sensations physiques » (p.33).

Également, on peut souligner que les états de corps requièrent une certaine intensité tout en sollicitant une forme d'attention semblable à celle qui anime le travail des sensations. En effet, expérimenter des états de corps implique « un état de réceptivité, de disponibilité, ou encore d'ouverture, [...] autrement dit, une véritable “qualité d'attention” » (Harbonnier, 2012, p.51). De plus, cela nécessite un abandon de l'esprit, un détachement de la rationalité, afin de laisser prévaloir la corporéité, pour qu'elle se manifeste et agisse en premier lieu. Il s'agit d'« une “plongée” dans l'expérience sensible qui requiert une mise à distance de l'activité intellectuelle, une façon de lâcher prise afin de “laisser le corps prendre le dessus”, affirme Caroline Gravel » (Harbonnier, 2012, p. 51). Quant à Meg Stuart (2010), elle mentionne qu'« il faut faire le vide en soi pour se laisser traverser par ces états; il faut accepter d'être autre » (p.183). C'est notamment ce qu'Antoine vivait lorsqu'il agitait la tête de façon excessive dans « l'animal » afin de laisser le corps émerger, de s'oublier soi-même et de vivre des allers-retours entre le « soi réel » et le « soi fictif » (1^{er} avril 2015). On peut faire ici un parallèle avec les états définis par Laban (états rêvant, éveillé, stable, mobile, proche et lointain), qui nécessitent une certaine intensité énergétique, puisqu'ils impliquent la mobilisation de deux facteurs de l'Effort (parmi ceux-ci : temporalité, spatialité, travail pondéral ou flux). Les états de corps impliquent donc : une dépense énergétique importante et soutenue (en lenteur ou avec la vitesse); la mobilisation de plusieurs facultés corporelles; et une attitude engagée (éveil de l'attention) face aux facteurs

sollicités. Les états envahissent le corps dans une certaine intensité et une durée importante, tandis que la sensation peut être fugace et passer presque inaperçue.

À la lumière du processus de création d'*Aisthesis*, je peux souligner que la sensation est une porte d'entrée vers les états de corps, qu'elle permet de tendre vers eux. En fait, elle en est l'une des composantes fondamentales, au même titre que l'intention et l'émotion. En ce sens, Philippe Guisgand (2012) souligne que « l'état de corps dansant relève d'une corporéité d'action, teintée avant tout par la sensation et l'intention » (p. 33), tandis qu'Andrée Martin (2012) mentionne que les « états de corps et d'être » sont une « sorte de composé d'émotions, d'expériences, d'images, d'affects et de sensations » (p. 55). La sensation fait donc partie de l'état de corps; elle est intimement liée à son émergence. Une sensation renouvelée durablement, avec intensité, peut ouvrir la voie à l'état de corps, comme nous l'avons expérimenté au sein du processus d'*Aisthesis*.

4.5.2. Regard centré sur soi

Une autre stratégie de travail utilisée dans ce processus, en lien avec la diminution de l'utilisation du regard telle qu'abordée précédemment (*voir* sect. 4.2.3), est le recours fréquent à un regard intérieur, un regard « centré sur soi » (Myriam, 31 mars 2015) qui nous a semblé favoriser une attention aux sensations internes. Ce type de regard s'est manifesté selon différentes modalités : danser en ayant la tête inclinée vers le sol, en étant dans la pénombre, sans avoir de contact visuel avec le public ou en ayant les yeux fermés.

Tout d'abord, dans cette chorégraphie, j'ai choisi que les danseurs aient presque toujours la tête penchée vers l'avant, afin que leur regard ne se porte pas au loin, vers l'horizon, mais qu'il reste plutôt fermé sur eux. Ainsi, les danseurs étaient souvent en inclinaison ou en flexion vers l'avant, dans le plan sagittal. Un « leitmotiv sagittal » prédominait, comme le soulignait Geneviève Dussault (Journal, 24 février 2015). Celui-ci agissait comme une position de base permettant aux danseurs d'être moins portés à cerner des éléments visuels (spectateurs, formes produites par l'autre danseur, murs, etc.).

Également, la pénombre au début de la chorégraphie visait à encourager un regard intérieur. Cela permettait aux danseurs de plonger dans leur intériorité en diminuant la

quantité d'informations visuelles autour d'eux, en rendant moins visible l'environnement : « La noirceur, elle m'amène un univers. Elle me permet de juste me concentrer. [...] Ça fait que mon imaginaire n'est pas influencé par ce qui est autour, il est influencé par ce que je vis » (Antoine, 10 février 2015). Une autre stratégie utilisée en ce sens a été de situer ce danseur de dos, face au fond de la scène, afin d'éliminer tout contact visuel avec les spectateurs et de réduire la tentation de « projeter » ses sensations vers le public. Dans le solo de l'« animal », l'unique élément dans le champ de vision d'Antoine était le rideau noir en fond de scène. Il n'était « confronté à rien visuellement, à part un mur noir », ce qui lui permettait un plus grand contact avec son « intériorité » (Emmanuelle, 1^{er} avril 2015).

De plus, danser les yeux clos a permis aux danseurs d'avoir une qualité de présence aux sensations et une plus grande concentration, comme le soulignait Myriam à propos du « taïchi » en solo : « je suis vraiment à l'intérieur de moi, je me concentre sur la respiration énormément, sur mes sensations internes surtout » (31 mars 2015). Le fait de fermer les yeux permettait de faire taire les informations visuelles et « l'extéroception » (Després, 2000, p. 21). À prime abord, en ayant les yeux ouverts dans le solo « taïchi », « Myriam avait de la tension dans le cou et le visage », soulignait Emmanuelle. Je notais qu'en les fermant, elle pourrait plus aisément entrer en elle et se concentrer davantage sur ses sensations (Journal, 24 février 2015). Dans ce type de situation, fermer les yeux était une stratégie efficace pour ne pas « accrocher » le regard dans l'espace, pour éviter de fixer un endroit précis avec un regard direct, fovéal, et pour ne pas rigidifier le corps :

Il y a une fois qu'on cherchait avec Myriam dans son taïchi, puis qu'on lui a dit : ferme les yeux. [...] Je sentais qu'elle était déconnectée de sa kinesthésie, dans le sens qu'elle était trop dans la recherche de son équilibre, puis dans l'espace extérieur, les tensions spatiales avec les yeux pour se tenir dans l'espace. [...] Au *show*, tout ça était réglé. [...] Les yeux fermés, elle a trouvé quelque chose de fou, vraiment! Tout d'un coup, ses mains se sont mises à vivre, puis il y a comme une organicité puis un calme qui sont arrivés, vraiment beaux, puis on la sent « sentir » à l'intérieur, puis comme jouer avec une matière. (Emmanuelle, 1^{er} avril 2015)

Toutefois, l'hypothèse que je soutenais au début du projet, soit que danser les yeux fermés facilitait le travail des sensations, ne s'est pas avérée exacte dans tous les contextes. Se mouvoir les yeux clos augmentait la difficulté d'exécution, surtout lorsque les

mouvements dansés étaient effectués dans la vélocité et dans une grande amplitude. Cela nuisait à « la stabilité », « à la précision » et générait parfois « une perte d'équilibre » (Journal, 1^{er} octobre 2014). Conséquemment, lorsque la danse exécutée les yeux clos requérait moins de dextérité technique, cela permettait d'entrer plus facilement dans la sensation. Par exemple, au départ, le solo « taïchi » comportait de nombreux transferts de poids à effectuer les yeux clos, en pivotant sur une jambe à la fois dans un rythme lent et soutenu, sans qu'il ne doive y avoir d'à-coups. En supprimant les pivots pour ne conserver que les transferts de poids, cela est devenu plus aisé pour Myriam de se rester concentrée sur son intériorité et sur ses sensations.

Selon les expériences vécues au sein de ce processus, le regard fovéal qui catégorise, qui choisit, qui cerne des éléments précisément, nous a semblé détourner l'attention de la sensation. En contrepartie, lorsque le regard devenait plus interne et plus « charnel », cela permettaient aux danseurs de « vivre » la nature chiasmatique de la sensorialité décrite par Merleau-Ponty (1964) et Bernard (2001). Laisser le regard « s'épaissir » charnellement et se déplacer dans le corps était une sorte d'entraînement pour les danseurs, comme l'a montré le travail réalisé avec Myriam dans le « taïchi ». De façon similaire, en reprenant régulièrement la section de « l'épave », le regard d'Antoine se déplaçait de plus en plus aisément à l'intérieur de lui et tout son corps devenait l'organe qui « regardait » : « Je pense que je suis attentif à comment je dépose mon poids. Je veux que ça soit justement comme une épave. Ça fait que je *regarde* mon niveau de tension global » (Antoine, 10 février 2015).

4.5.3. Moments pour revenir à soi, économie de consignes et de tâches

Au sein du projet, j'ai réalisé à quel point il est bénéfique que des moments « simples » ponctuent la chorégraphie pour que les interprètes puissent « revenir à eux ». Ces moments permettaient aux danseurs de connecter avec le moment présent et de ne pas rester uniquement dans le souvenir d'une sensation passée, trouvée préalablement au sein d'une improvisation initiale. Emmanuelle m'a aidée à considérer cet aspect davantage, puisque je m'en souciais moins auparavant, ce qui pouvait nuire à la manifestation des sensations dans mes projets chorégraphiques précédents. Je constatais, au fil du processus, que les danseurs ne pouvaient pas réellement être attentifs à leurs sensations,

parce qu'il n'y avait pas assez de moments « neutres », c'est-à-dire des moments avec une simplicité de tâches et une « économie d'effort », pour reprendre l'expression de Geneviève Dussault (Journal, 24 février 2015). Des « moments de silence, de retour au neutre » étaient essentiels (20 janvier 2015). Il apparaissait qu'à certains moments de la chorégraphie, les danseurs portaient davantage attention à des souvenirs passés, à la mémoire, plutôt qu'à l'instant présent. La balance entre passé et présent ne semblait pas tout à fait juste. En ce sens, la chorégraphie ne comportait pas suffisamment de moments avec une économie de consignes et de tâches, c'est-à-dire des moments permettant aux danseurs de prendre conscience des sensations qu'ils vivent dans l'instantanéité. Ils restaient alors dans l'imaginaire passé de la sensation, en naviguant que très peu dans les sensations et imaginaires en surgissement dans le moment présent, tel que le mentionnait Emmanuelle :

Quand je suis arrivée dans le processus, je trouvais [...] justement qu'ils étaient dans un truc, dans un autre, dans un autre, [...] sans revenir à eux. Ça enlevait du poids à tous ces états ou ces états imaginaires. Je ne pense pas qu'il faut revenir à soi entre chaque, ce n'est pas ça, mais il y a comme un moment où j'avais l'impression qu'ils se perdaient. Ils n'étaient plus nécessairement tant que ça dans leurs sensations, mais plus dans "l'image de", ou le "souvenir de", ou [...] la mémoire de quelque chose. [...] C'est ça que j'ai essayé de ramener avec toi et eux, de ramener le présent, puis la sensation du moment, puis ne pas s'attacher à quelque chose qu'ils ont déjà vécu en *impro*, en processus créatif [...] Je pense qu'il faut être capable de lâcher la mémoire à un moment pour amener le bagage de la mémoire, cette charge soit kinesthésique, auditive, visuelle, de la mémoire qui nous permet d'être justes, dans notre expérience, [...] dans le présent, d'une manière cohérente. Ça permet d'être à l'écoute de ce qu'il y a maintenant. (1^{er} avril 2015)

Bref, il s'est avéré important de trouver un juste équilibre entre une ouverture à l'imaginaire et à la sensation survenant dans le moment présent versus une attention à des souvenirs, des images passées et des éléments travaillés précédemment en studio. À cet effet, j'ai réalisé que l'insertion de moments comportant une économie de consignes et de tâches était essentielle.

4.5.4. Se surprendre soi-même

Au fil du processus, un enjeu important a émergé au sein du travail des sensations, soit le fait que les danseurs doivent rester connectés avec le moment présent, même à l'étape

des dernières répétitions. C'était alors un enjeu pour les interprètes de ne pas être dans une forme de « reproduction », mais d'être toujours portés à considérer ce qui émerge comme une nouvelle expérience du moment présent, certes teintée par des expériences passées et par une mémoire de ce qui a été exploré précédemment, mais tout de même dans une optique où il s'agit toujours d'un nouveau moment, d'une nouvelle potentialité. À cet effet, au début du processus, je notais que pour les danseurs, « dans une séquence construite, le défi est vraiment de réactualiser la sensation initiale qui a émergé lors de l'improvisation d'origine, pour ne pas tomber dans la mécanisation du geste, la répétition, le fait de refaire, de reproduire » (Journal, 3 novembre 2014). À l'étape de la répétition en vue des représentations, cela s'est avéré d'autant plus important, puisque les séquences commençaient à être plus statuées. Cela devenait donc dangereux de trouver un « patron » confortable et de s'y fier comme une trame fixe et établie. Antoine le constatait : « à force de le faire, tu sais, oui tu es toujours dans la recherche de la sensation plutôt que recherche de la forme, mais à un moment donné, tu trouves un *pattern* qui est facile, que tu fais comme : ok, ça s'en va là et là. Ça fait que c'est comme ça le danger » (10 février 2015).

Ainsi, je constatais le « danger de tomber dans l'aspect formel, [la] nécessité de se laisser emporter, de se laisser déjouer » (Journal, 3 novembre 2014), de se rendre compte que rien n'est fixe et que tout peut être constamment modulé. C'est ce que souligne Rita Quaglia, interprète, dans une citation que j'avais lue aux danseurs au début du processus :

Encore une fois, toute la question est d'atteindre un certain état d'où le geste découle. C'est un état mental, et non pas physique, qui consiste à garder et à retrouver, pour toutes les choses que l'on fait, où que l'on soit, ce qui les fait naître [notamment la sensation qui fait naître les mouvements]. Là réside la qualité du geste. Je pourrais vous parler de violence, de dynamisme, d'espace, de temps, mais cela ne vient qu'après; autrement, on mécanise le geste. La suprême difficulté est de retrouver la fraîcheur du geste initial, et quand on le refait, il faut absolument que ce soit comme si c'était la première fois. Si l'on pouvait aussi faire cela dans la vie, il me semble que ce serait... un soulagement! (Quaglia, 1992, p. 38-39)

En ce sens, le fait de se surprendre et de moduler ce qui a été réalisé précédemment apparaissait comme étant primordial. Il s'agissait de questionner ses propres habitudes, d'interroger ce qui est établi, à la fois pour les interprètes et pour la chorégraphe. Pour les

danseurs, il s'agissait de se surprendre, d'être davantage dans la « ré-investigation », de « ne pas prendre pour acquis » et de « ne pas perdre la réception d'informations », comme le mentionnait Emmanuelle (Journal, 20 janvier 2015). Les interprètes continuaient à faire des choix en improvisant au sein des séquences structurées, même lors des dernières répétitions, pour mettre le « corps au travail », pour l'engager « dans une négociation : le corps qui sait où il est, mais pas où il s'en va; qui fait des choix et montre l'acte de choisir, qui rend visible la texture de son travail » (Crisp, citée par Glon, 2006, p. 25). Il apparaissait important de constamment bouleverser la routine en changeant fréquemment la « focalisation de l'attention : plutôt que sur la création d'une apparence précise, se concentrer sur l'initiation – le volume, la sensation, l'impulsion ou la direction de la partie du corps qui initie un mouvement » (*ibid.*). En ce sens, dans la section « saccadée », qui correspond à la dernière partie du « dialogue », nous cherchions une qualité saccadée qui ne semblait probante que si les danseurs tentaient de « se surprendre eux-mêmes » (Journal, 4 mars 2015) à chaque fois qu'ils faisaient cette section en « jouant » avec l'interruption des mouvements pour que la fin de ceux-ci ne soit jamais prévisible. C'est un mode de surprise et de jeu qui devait animer les danseurs à chaque reprise de la séquence. Cette approche ludique était guidée par des questionnements constants, tels que ceux-ci : « Où est-ce que j'arrête? » et « Où est-ce que je me surprends? » (Antoine, 1^{er} avril 2015).

Au sein de la chorégraphie, nous pouvons relever un exemple de stratégie mise de l'avant afin que le « jeu » et la « surprise » soient possibles et que la danse ne tombe pas dans la routine. En fait, l'une des sections chorégraphiques portait en elle la volonté qu'Antoine puisse être confondu au moyen d'une perte totale de repères visuels. Dans le début de « l'animal », que l'on désignait comme « la marche confuse », Antoine essayait de se désorienter, de « perdre le nord », de s'« enlever tout repère spatial » pour atteindre un « état hébété, d'hébétude » (1^{er} avril 2015). La perte de ses repères visuels, rendue possible grâce à la réorientation constante de la position de la tête et grâce à des mouvements excessivement rapides et répétitifs, visait à faire prévaloir une désorientation qui plaçait Antoine au cœur de son expérience corporelle et qui lui permettait d'être moins dans l'intellectualisation, dans la réflexion, dans la routine et dans la prévision de ses mouvements. En fait, les effets de la rapidité et la répétition entraînaient également une

agitation de l'oreille interne et plus spécifiquement du système vestibulaire, ce qui contribuait à la sensation de déséquilibre. La perte de repères permettait à Antoine de « délaisser » le mental et de rester dans la sensation du moment présent, comme si c'était la première fois que la sensation le portait. Il « s'obligeait » ainsi à être dans la sensation :

Je suis comme déstabilisé, puis je n'ai comme plus de repères en fait. C'est une perte de repères. [...] Le corps, lui se souvient, puis c'est lui qui émerge à ce moment-là. [...] C'est le corps qui prend le « lead » [...], parce que dans le fond, j'essaie par tous les moyens de donner tellement d'informations à la tête, parce que je bouge beaucoup la tête, je vais vite, [...] j'essaie de varier mes points d'ancrage dans l'espace, puis ça donne tellement d'informations à la tête, que ça « tue » le mental. (Antoine, 1^{er} avril 2015) | Je ne sais même plus où est-ce que je suis, mais je sais que mon corps bouge. Et bien je sais il est où, mais je ne peux pas rien prévoir, je suis beaucoup dans la répercussion, ça fait que je laisse le corps bouger. C'est vraiment ça; me surprendre, mais surtout me désorienter moi-même. (10 février 2015)

Sur le plan chorégraphique, pour ne pas que je fige trop les sections, j'ai également cherché à me surprendre et à ne pas fixer les consignes, même vers la fin du processus, alors que la chorégraphie commençait à être construite. J'ai eu recours à un procédé de fragmentation, c'est-à-dire que j'ai cherché à « oublier ce qui est chorégraphié, ce qui s'enchaîne, afin de travailler plutôt par bulles, par capsules de sensation » (Journal, 29 janvier 2015). Cela m'amenait donc à cerner l'élément principal qui m'intéressait au sein d'une section chorégraphique, à me concentrer seulement sur la qualité ou la sensation qui m'importait, en ne gardant qu'une seule consigne pour les interprètes qui pouvaient donc jouer sur tous les autres paramètres, même si certains avaient déjà été composés. Cette fragmentation contribuait à ce que les danseurs me surprennent, relancent certaines pistes, m'amènent à être « dynamisée » et « relancée » (Huynh-Montassier, 1992, p. 11) et me permettent de voir différemment une section que j'avais tendance à considérer toujours sous le même angle. Lors d'une répétition, je proposais notamment aux danseurs de travailler sur un phrasé impactif à la fin du « dialogue » (Journal, 11 mars 2015). Je leur soulignais qu'ils pouvaient modifier comme ils le voulaient les mouvements de cette section, mais que la fin de chacun d'entre eux devait être nette, précise et figée soudainement avec un accent, comme un arrêt sur image. Les interprètes ont engagé leur créativité lors de cette expérimentation en proposant une gestuelle plus réduite en amplitude afin de donner l'effet

recherché, soit l'aspect impactif. Cela m'amenait à revoir la séquence suivant les choix qu'ils avaient pris, qui me semblaient très effectifs.

4.5.5. Réitérations en vue d'un affinement sensoriel et parler au « je »

Dans le processus de création de l'essai *Aisthesis*, « l'attention » s'est révélée primordiale pour prendre conscience des sensations, pensées et autres particularités de l'expérience, sans toutefois croire qu'il était possible de cerner totalement et d'analyser ces aspects, mais en portant plutôt, simplement, le focus vers eux. Au fil du processus, certaines improvisations thématiques étaient fréquemment réitérées. La répétition des improvisations visait notamment à ce que les interprètes s'entraînent à retrouver une même sensation et à ce qu'ils soient capables de la « ré-investiguer » sans la figer dans un patron confortable. La reprise d'explorations permettait aux danseurs, de façon similaire aux méthodes d'éducation somatique qui proposent parfois les mêmes exercices d'une séance à l'autre, de s'entraîner à développer « une conscience accrue et approfondie des mouvements » et des sensations recherchées. Ainsi, dans le processus de création, la répétition des improvisations permettait un travail d'« affinement sensoriel » (Després, 2000, p. 8) et un affinement de l'attention.

Plusieurs stratégies participaient concrètement à cet affinement. Par exemple, dans la dernière partie de la chorégraphie nommée « les paroles » où les danseurs partageaient leurs sensations en les nommant oralement, nous avons travaillé sur une attention au temps présent en cherchant à utiliser des temps de verbe à l'indicatif présent. Également, j'ai suggéré aux danseurs de parler au « je », pour éviter autant que possible les pronoms à la troisième personne, les « il ou elle », qui désignent l'expérience comme extérieure à soi, comme un objet qui peut être analysé et cerné. Aussi, j'ai souligné aux danseurs que certains termes me semblaient plutôt relever des domaines explicatifs et analytiques et qu'ils étaient moins reliés à leur expérience. En répétant certaines improvisations, je les ai donc amenés à prendre conscience que certains mots situaient la sensation hors d'eux, notamment : « il y a » ou « quelque chose », dont nous avons diminué la récurrence dans le but que l'attention se focalise plus précisément sur la sensation et sur le lieu de celle-ci (Journal, 3 mars 2015). En représentation également, les danseurs tentaient toujours partir du « je » et de la sensation dans le moment présent, en modulant les phrases à chaque soir, selon l'état dans

lequel ils se sentaient, bien que les thèmes partagés étaient sensiblement les mêmes d'un spectacle à un autre, particulièrement parce que les sensations vécues au sein de la chorégraphie à chaque représentation étaient semblables, comme le soulignait Antoine lors de la discussion qui a suivi la dernière performance (Captation vidéo, 22 mars 2015). En vue d'une répétition, au mois de mars, j'avais noté des phrases préalablement énoncées par les interprètes lors de diverses improvisations. Ces phrases m'avaient semblé refléter leurs sensations et mouvements de façon probante. Elles sont éventuellement devenues un canevas, une banque de thèmes dans laquelle les danseurs pouvaient puiser, sans se contraindre à fixer les mots, en restant connectés avec leurs sensations dans le moment présent et en se concentrant sur les actions qu'ils effectuaient :

Antoine : Je sens comme chaque petite cellule qui s'active / Je sens les particules d'air qui me remplissent / Ça diminue en intensité / Je sens une sorte de courant / C'est comme s'il y avait un chemin déjà tracé / Et qu'une balle suivait ce trajet dans mon corps

Myriam : Je respire profondément

Antoine : Je sens comme un tunnel

Myriam : Je respire en trois dimensions

Antoine : Je sens comme un courant traverser ce tunnel-là

Myriam : Je sens que mon corps vibre encore

Antoine : Je peux encore le sentir, beaucoup plus dans mes bras et dans mon dos / Ça traverse la colonne

Myriam : Je suis très fébrile / J'essaie de me calmer / J'inspire

Antoine : Je sens la tension qui est encore sur ma peau, dans mes mains / C'est comme si ça activait tout

Myriam : Chaque partie de mon corps vibre

Antoine : Il y a quelque chose de très tactile / Je sens toute ma peau

Myriam : Je sens mon rythme cardiaque assez élevé / Ça pulse partout dans mon corps

Antoine : Je sens beaucoup plus le toucher / C'est comme si chaque petit pore était, *frou!*, tout ouvert / Je sens le volume des pores, des interstices, de l'air / Comme si j'avais deux fois plus de peau / C'est comme si ma peau, c'était mes yeux (Journal, 4 mars 2015)

Le processus de création nous a permis de cerner des stratégies utilisées pour que les danseurs soient attentifs à leurs sensations dans le moment présent, comme le fait de parler au « je » et d'utiliser des verbes à l'indicatif présent. Les reprises de plusieurs explorations ont été nécessaires à cet effet. Le travail des sensations s'est ainsi présenté comme une forme d'entraînement au cours duquel « l'attention sensorielle s'affine ».

4.6. Structuration chorégraphique : structure semi-improvisée

4.6.1. Structure semi-improvisée

Selon ce que nous avons expérimenté au sein du processus, la structure chorégraphique qui a semblé le plus favoriser le travail de la sensation était une structure « semi-improvisée », notamment sous la forme d'un duo « semi-improvisé », une forme qui comporte des parts d'improvisation entre des points de repère, mais sans qu'il y ait un trop grand nombre de contraintes temporelles ou des mouvements à exécuter en unisson. Cela nous apparaissait comme une forme chorégraphique appropriée pour donner aux danseurs la possibilité d'être attentifs à leurs sensations personnelles, car il n'y avait que quelques balises. Les interprètes avaient une part de liberté et la possibilité de faire des choix personnels, l'improvisation balisée leur permettant de réorienter leur attention et de renouveler leurs sensations.

Ce n'est pas nécessairement les solos qui amènent toute la liberté, parce qu'il y a des duos qui en amènent autant, comme le duo du début, puis le taïchi [...]. [Les danseurs] sont supportés par l'autre, mais ils sont complètement libres de leur rythme, de l'évolution de leurs sensations. [...] Ils n'ont pas d'espace à gérer avec l'autre, presque pas. Ça ne bouge pas, c'est sur place [...]. Ils suivent leur propre instinct. [...] C'est proche, proche, proche, du solo, sauf qu'ils ont une autre personne dans la même énergie pour supporter. (Emmanuelle, 18 février 2015)

Un avantage de cette structure était de permettre aux danseurs de se nourrir et de s'apporter un support mutuel, en partageant une même qualité, un même type de sensation, mais en laissant tout de même place à des choix personnels potentiels. En ce sens, Myriam soulignait que partager une sensation de tension au sein du « taïchi » en duo (une tension qui nécessitait un engagement musculaire intense) amenait les danseurs à se soutenir mutuellement, parfois même sur le mode du défi : « Je pense qu'on essayait de se nourrir l'un et l'autre dans cette section-là, du fait que : Ah ouais, t'en donnes plus que moi, et bien je vais en donner moi aussi ! » (31 mars 2015). Similairement, Antoine réalisait que le fait de rechercher le même type de sensation le soutenait et lui permettait une certaine authenticité :

le « dialogue » dans le noir, moi je trouve que c'est vraiment dans la sensation. [...] On est dans la même sensation les deux. Puis à cause de ça, [...] tu ne peux pas être *fake* dans ta sensation, parce que sinon tu nuis à l'autre ou à la limite, même si tu te

sens *fake*, tu vas te laisser influencer par l'autre, qui lui, va être dans le vrai. [...] Je pense qu'il y a quelque chose d'intéressant là. (Antoine, 10 février 2015)

La structure semi-improvisée, particulièrement sous la forme d'un duo, nous a donc semblé encourager une certaine liberté. Elle favorisait à la fois un espace individuel, où les interprètes pouvaient être attentifs à leur intériorité, et un support mutuel. Elle contribuait à la recherche d'authenticité chez les danseurs, face à eux-mêmes et envers l'autre interprète.

4.6.2. Points de repère

Si avoir recours à la forme improvisée et « semi-structurée » semblait être une bonne stratégie pour que les danseurs soient à l'écoute de leurs sensations et pour qu'ils se soutiennent, il faut aussi mentionner que l'établissement d'une direction à suivre et de quelques points de repère clairs, surtout des balises générales d'ordre spatial, temporel ou qualitatif, apparaissait également comme un aspect fondamental afin que les interprètes puissent avoir une plus grande liberté. Je constatais que les points de repère agissent comme des points d'attache autour desquels il est possible de se « recentrer » au besoin, pour ensuite « éclater les possibilités autour » et que « cela prend des balises claires pour pouvoir se concentrer sur la sensation dans le moment présent » (Journal, 18 et 23 février 2015). Les points de repère statués jouent le rôle de références auxquelles il est toujours possible de se rattacher en cas d'égarement. Avoir une structure avec des balises suffisamment claires et intégrées par les danseurs permet à ceux-ci de « lâcher prise » et se détacher de leurs pensées pour porter attention aux sensations, car ils n'ont plus à se préoccuper de la « construction » de leur danse et de la suite de la chorégraphie (puisque leur corps se souvient). C'est ce que soulignait Myriam :

En fait, c'est parce que le mental va toujours nous projeter dans le futur. Qu'est-ce qui s'en vient? Qu'est-ce qui va arriver? ...tel moment de la pièce; ok il ne faut pas que j'oublie de faire ça tantôt. Tandis que la sensation, ça t'oblige à vivre le moment présent. Tu es obligée d'être là en train de construire ta sensation. [...] Donc, quand tu as la construction ou la reconstruction de la phrase et que c'est rendu que tu la connais sur le bout des doigts, je pense que là tu peux vraiment plus te concentrer sur la sensation, parce que là, tu n'es plus à te projeter en avant. (30 janvier 2015)

4.6.3. Équilibre entre absence de structure et partition trop encadrante

Durant ce processus, je constatais qu'un enjeu de la structuration chorégraphique était, en quelque sorte, de trouver un équilibre entre une structure inexistante et une structure trop encadrante, c'est-à-dire d'établir certains points de repère qui permettent qu'un « terrain de jeu » clair soit établi (Antoine, 10 février 2015). En discutant autour de cette idée, Emmanuelle et moi nous rendions compte que lorsqu'il n'y a pas assez de balises, par exemple dans un solo qui se déroule dans une improvisation complète, cela peut parfois mener à une « paralysie devant trop de possibilités » ou à une danse « sans direction » (Journal, 18 février 2015). En fait, si le solo est complètement improvisé, sans points de repère, les responsabilités qui incombent à l'interprète au sein de la danse sont alors très nombreuses : être attentif à ses sensations et les alimenter avec l'imaginaire, construire une évolution, un fil conducteur, varier les phrasés, gérer la spatio-temporalité, ce qui peut susciter une anxiété plus ou moins grande, un certain souci à tout le moins, et amener le danseur à se demander si ce qu'il fait est intéressant pour le spectateur. Toutes ces responsabilités nous ont semblé surcharger le danseur et l'amener à s'éloigner de ses sensations, parce dans la forme solo complètement libre, l'interprète a trop d'éléments sur lesquels il doit se concentrer. Dans *Aisthesis*, il me fallait donc proposer une ligne directrice (certaines balises et une structure semi-improvisée) pour que les danseurs n'aient pas à se soucier outre mesure de la construction chorégraphique.

Le danseur a besoin d'être déresponsabilisé au maximum de l'architecture chorégraphique. Ce ne doit pas être de son ressort. Ce qui l'est, cependant, c'est d'insuffler à cette architecture une vie, une histoire, un cœur. Afin de pouvoir se concentrer sur cette tâche [...], il a besoin d'un espace de liberté avec un minimum d'insécurité; il a besoin de retrouver l'insouciance du jeu de l'enfance où peut s'épanouir son univers personnel. Il a besoin d'ordre pour plonger dans son propre chaos, l'exploiter si l'on peut dire et ainsi en faire jaillir des images, des sensations, des affects. [...] Le fait de chorégraphier une structure précise permet de sécuriser le danseur pour que ce dernier ne se demande pas : « Est-ce trop long ce que je fais? Est-ce bon? » [...] Mieux vaut gagner du temps avec une structure. On peut ensuite peindre, choisir les couleurs, donner une atmosphère, mais d'abord faut-il monter les murs de la maison. (Gaudet, 2012, p. 53-54)

Il me fallait ainsi proposer une construction chorégraphique ouverte, un territoire d'entente commun liant les danseurs et moi-même, la chorégraphe, afin de déterminer des

éléments renouvelables au sein d'une « architecture – identifiable, reproductible » (Robinson, 1981, p. 76) permettant de libérer les interprètes des questionnements et des choix liés à la structure globale alors qu'ils sont en mouvement.

4.6.4. Territoire qualitatif

À cet effet, au sein du processus, nous avons cherché à établir un *territoire qualitatif*, un « terrain de jeu » comportant différents points de repère partagés. Par exemple, cela pouvait être des zones spatiales spécifiques associées à des qualités distinctes, c'est-à-dire de multiples zones qui pouvaient fluctuer, se déplacer et cohabiter simultanément, notamment dans le « couteau », où certaines zones spatiales étaient animées soit par un magnétisme, soit par une dynamique tranchante ou bien par une dynamique spiralée et tourbillonnante qui s'installait dans différents « noyaux » de l'espace, des « noyaux » en constante redéfinition. Les danseurs partageaient ce *territoire qualitatif* de façon mutuelle, cette cartographie sensible inspirée d'un croquis que j'avais dessiné, mais ils n'étaient pas nécessairement situés dans la même zone et dans la même qualité tout à fait simultanément. D'autres repères de ce *territoire qualitatif* pouvaient être associés à la temporalité. Par exemple, dans le « dialogue », la durée de recherche d'une sensation chez un danseur pouvait totaliser la même temporalité que la recherche de trois sensations différentes chez l'autre interprète. Cela permettait aux danseurs de vivre une recherche personnelle entre les points de repère, puis de se rejoindre à certains moments précis selon une balise établie, mais sans être à l'unisson. Ce type de territoire partagé permettait de faire à la fois l'expérience d'un temps partagé (temps commun) et d'un temps individuel (temps intime). Dans *Aisthesis*, « the dancers share the same time, [and simultaneously] they hold to their own time » (Burrows, 2010, p. 123). Les danseurs se situaient à la fois dans un temps commun, qui les liait dans une interconnexion sensible, et dans un temps intime ou individuel, davantage biologique, qui respectait l'ipséité de leur propre corps et les manifestations physiques et singulières des sensations émergeant en eux.

4.6.5. Dialogue

En termes de structuration, j'ai ainsi fait appel à une forme de composition inspirée d'un dialogue, c'est-à-dire que je me suis fiée intuitivement à la structure d'une discussion (échange verbal) pour construire le début de la chorégraphie. Ainsi, la structure proposée aux danseurs consistait à imaginer que la danse se développe telle une discussion sans mots et à explorer ceci par le mouvement : différentes ponctuations, notamment le point d'exclamation, une phrase interminable, couper la parole, faire un hochement de tête continu, répéter ce qu'une autre personne dit sans arrêt, écouter l'autre personne versus prendre la parole, réagir à ce qu'elle fait, etc. (Journal, 11 novembre 2014). La structure du dialogue était basée sur des variations très fréquentes de temporalité, sur des types de phrasés diversifiés, et elle permettait une grande variabilité de l'emplacement des accents dans les phrases dansées (exemples de temporalités explorées : soudain, soutenu, répétition, action/réaction, improvisation libre/temps instinctif, phrases courtes ou longues, divers phrasés définis par Laban). Il y avait de nombreux contrastes dans les interventions, qui oscillaient entre des mouvements minimalistes et l'exagération, entre la lenteur et la rapidité, entre un temps soutenu et des accents staccato. Comme le travail des sensations porte sur des fluctuations et sur une mouvance, il est apparu que la structure du dialogue s'approchait de la sensation par son irrégularité en termes de temporalité. Également, l'utilisation de la structure de type « dialogue » visait à susciter une alternance inégale entre la durée de mise en mouvement d'un danseur puis de l'autre interprète. La structure du dialogue a permis que les danseurs trouvent un équilibre entre l'écoute de l'autre et l'entrée en mouvement (réceptivité versus activité). Cette forme de structure semblait faire écho à la réversibilité qui caractérise la sensorialité (chiasme), soit la double dimension passive et active des sens. À l'intérieur de la structure du dialogue dansé, chacun des danseurs oscillait fréquemment entre ces deux pôles; entre l'attention aux sensations de l'autre interprète et l'entrée en action individuelle à partir de la mouvance de ses propres sensations.

4.6.6. Le solo comme partition ouverte

Au sein du processus, la forme solo (semi-improvisée) s'est également avérée une stratégie pour mettre de l'avant la sensation, en ce sens où danser en solo permet à

l'interprète d'avoir une certaine liberté, d'effectuer des modifications à chaque instant, de faire des choix et de répéter des mouvements au besoin. Au fil du processus, je notais que le solo évite les « contraintes de temps, de rythme et de synchronisme avec l'autre » (Journal, 23 février 2015). Le solo, sous la forme d'une structure semi-improvisée, rend possible le fait de prendre du temps pour connecter avec sa sensation, pour répéter ou moduler un mouvement jusqu'à ce que la sensation recherchée soit retrouvée. Notamment, dans le solo du « vent », Antoine soulignait qu'il avait le temps et la possibilité de trouver avec justesse la sensation qu'il recherchait, parce que le solo lui procurait une certaine liberté : « je peux répéter deux fois le même mouvement ou prendre plus mon temps » (Antoine, 1^{er} avril 2015). Le solo permet de se centrer sur soi et de ne pas être constamment bousculé par les impulsions de l'autre danseur. S'établissant comme une partition ouverte, il offre un temps d'investigation personnelle et permet d'avoir une marge d'exploration, une marge de modulation, afin de se surprendre soi-même, pour ne pas répéter les mouvements machinalement, mais pour être attentif à la sensation recherchée.

Il faut se surprendre soi-même à chaque fois. Si l'on sait d'avance quel geste on va faire, comment il va sortir, on est sur le point de tomber dans la routine. C'est pour cela que dans les spectacles, les moments où l'on est seul comportent une marge d'improvisation qui permet de jouer avec le rythme, de modifier la façon dont naît le geste à un moment donné, pour éviter de se répéter mécaniquement et aborder les choses autrement. (Quaglia, 1992, p. 38)

Le solo semi-improvisé amène de la liberté; « the freedom to follow impulse and the intelligence of the moment, the freedom to arrive at the right parameters for the structure of that moment without binding it with formality » (Burrows, 2010, p. 24). En constatant la liberté offerte par la forme solo, j'y ai fait appel de façon récurrente dans *Aisthesis*. Au sein de la chorégraphie, à plusieurs reprises, deux solos cohabitaient dans le même espace-temps. Cette stratégie contribuait à ce que les danseurs aient une certaine liberté et une marge de modulation. À l'occasion, cela leur permettait également d'être attentifs à l'autre interprète et d'être influencés par la kinesphère fictive qui se tissait entre eux (*voir* chap. V), mais sans être bousculés par les impulsions de l'autre danseur ou contraints à respecter des consignes temporelles ou formelles partagées.

4.6.7. Absence d'unisson

Au fil du projet, nous avons pu confirmer que le fait de recourir à l'unisson est parfois contraignant dans un travail sur la sensation. En ce sens, dans un duo en unisson, lorsqu'il y a des repères spatio-temporels à respecter pour se mouvoir en simultanéité avec un autre danseur, l'attention se détourne parfois de l'intériorité afin de rester concentré sur l'exécution et sur le synchronisme. Les impulsions et l'imaginaire de l'autre interprète peuvent bouleverser l'action individuelle et cela représente un certain défi pour rester connecté avec les sensations qui émergent en soi. Une séquence réalisée à l'unisson peut également réduire la possibilité de faire des choix créatifs, de se laisser aller à l'instant présent et de moduler la danse selon les sensations naissantes, puisque tout ce qui n'est pas anticipé et tout ce qui ne peut s'inscrire dans la séquence prévue doit rester dans un état contenu ou inhibé pour permettre l'unisson. En d'autres mots, l'unisson enlève une certaine part de liberté :

[...] il y a une liberté qu'ils ont maintenant et qu'ils n'auraient pas s'ils avaient à danser la même affaire, puis à s'écouter et à être tout le temps ensemble. Là, [...] il y a une écoute [...] [qui n'est pas] si précise que ça. C'est une écoute dans l'énergie, dans le rythme, dans l'espace, mais ce n'est pas d'être exactement à la même place en même temps que l'autre, puis de respirer en même temps [...], parce que là, il y a [...] une liberté qu'on perd dans les choix, puis dans [la possibilité] de pouvoir s'arrêter pour renouveler, réinventer, sa sensation au besoin. (Emmanuelle, 18 février 2015)

Au fil du projet, la structure « semi-improvisée », s'établissant sous la forme d'un *territoire qualitatif* impliquant quelques points de repère, en duo, sous la forme d'un dialogue, en solo ou par la cohabitation de deux solos, est apparue comme une structure facilitant le travail des sensations. En contrepartie, structurer la danse avec des phrases de mouvement réalisées à l'unisson semblait avoir pour conséquence de restreindre la possibilité qu'ont les danseurs de porter attention à l'intériorité et aux sensations.

4.6.8. Utilisation spatiale

4.6.8.1. Désertion du centre et asymétrie

En ce qui a trait à l'utilisation spatiale, dans *Aisthesis*, j'ai évité le centre, c'est-à-dire que les danseurs ne se situaient presque jamais au milieu de l'espace scénique, pas plus

qu'aux points centraux à l'avant et à l'arrière-scène. Comme la sensation, qui s'infiltré dans le corps par des portes subtiles, qui ne s'établit pas nécessairement de façon évidente, qui est fuyante, fugace, mouvante et irrégulière, j'ai cherché à éviter le centre, qui est souvent corrélé à l'évidence, à la perspective, à la communication directe avec le public. Dû à la convergence de nombreuses lignes de perspective au milieu de l'espace (notamment, si on pense aux lignes imaginaires qui lient les différents coins de l'espace scénique ou si l'on songe à un point de fuite dirigé vers le milieu de l'arrière-scène), le centre est souvent associé à une forme de puissance, à la focalisation, à un grand symbolisme et à la familiarité, comme le souligne Robinson (1981) : « en plein centre de la scène il [le danseur] sera à son plus puissant, régnant sur l'espace » (p. 56). C'est souvent au centre de la scène que se situe un animateur ou un chanteur voulant rejoindre le public et communiquer avec lui. En contrepartie, le centre de l'espace présente également une certaine fragilité, compte tenu de la perspective qui y est liée : « [the] dead center, is without doubt the most powerful single spot on the stage, yet there is a curious weakness about it, too » (Humphrey, 1959, p. 76). Ainsi, dans *Aisthesis*, il m'a semblé que le centre devenait un lieu faible pour exprimer la subtilité, l'intériorité, l'aspect indirect et la mouvance des sensations. J'ai donc utilisé l'espace en jouant sur ses contours, en travaillant sur une certaine irrégularité, sur un aspect fluctuant et coulant, sur des trajectoires indirectes et sur une occupation spatiale principalement en périphérie. Le centre n'était utilisé qu'occasionnellement comme lieu de passage, très brièvement, mais jamais comme lieu de développement d'une section chorégraphique. Ainsi, dans mon travail, « la scène se déserte en son centre, y désignant comme un lieu d'abîme du sens » (Louppe, 1997, p. 239). Ce type d'utilisation spatiale était parfois présent dans mes créations antérieures, mais je l'ai davantage conscientisé et amplifié dans *Aisthesis*, en évitant le centre de l'espace plus systématiquement.

Dans la même optique, en plus de désert le centre, je variaais souvent l'orientation du corps et présentais fréquemment les danseurs de dos, de profil, vers les coins de la salle et rarement face au public afin que les danseurs restent concentrés sur leur intériorité, tel qu'énoncé plus tôt, mais également dans le but d'éviter toute symbolique associée à la communication directe entre le danseur et le spectateur. De plus, les danseurs cheminaient dans leurs trajectoires dans différentes directions : de face, de profil ou de dos, donc ils se

déplaçaient soit en avançant, de côté ou en reculant. Tous les niveaux (haut, moyen, bas) étaient fréquemment utilisés. Également, dans la très grande majorité des sections chorégraphiques, les danseurs n'étaient pas placés de façon symétrique dans l'espace, cela étant en affinité avec la variabilité et l'irrégularité de la sensation. De même, on peut faire un parallèle ici avec le travail corporel présent dans ma chorégraphie, qui était empreint d'asymétrie. Les mouvements sollicitaient les membres et le tronc de façon inégale (de droite à gauche du corps et de haut en bas). Selon Humphrey (1959), la symétrie suggère la stabilité, le repos et un « passionless state » (p. 159) et elle devrait être utilisée avec parcimonie, tandis que l'asymétrie stimule davantage les sens : « if symmetry should be used sparingly in choreography because of its calming effect, then asymmetry, which stimulates the senses, is the area to court and understand for dancing » (p. 56). Ainsi, l'asymétrie m'est apparue davantage liée à l'irrégularité de la sensation et à l'éveil sensoriel.

4.6.8.2. Déplacements émergeant du mouvement de la sensation

Bien souvent, les tracés des déplacements (linéaire, courbe, sinueux, etc.) présents dans la chorégraphie *Aisthesis* ont été établis alors que j'étais attentive aux mouvements eux-mêmes et aux composantes déjà présentes dans la danse. Autrement dit, j'étais sensible aux directions intrinsèques des mouvements avant d'établir ou d'amplifier certaines trajectoires déjà présentes dans les matériaux travaillés. Comme le souligne Louppe, « on peut emporter dans l'espace le transfert de poids, ou plutôt, être emporté par lui : le mouvement contient le propre élan de sa trajectoire ». (Louppe, 1997, p. 188) J'ai été très attentive à cet aspect, soit le fait d'écouter le mouvement lui-même et le mouvement de la sensation pour trouver quelles traces spatiales pourraient en émerger. Il s'agissait en quelque sorte de puiser aux sources mêmes du mouvement, sans le dénaturer, sans lui appliquer froidement un déplacement non nécessaire :

Tout ce graphisme directionnel resterait toutefois une froide géométrie de l'espace, si nous omettions de prendre en compte la toujours présente motivation du mouvement. [...] Un geste cohérent ne peut se situer au petit bonheur dans n'importe laquelle direction. Il y a une relation causale implicite dans la trajectoire; une logique organique, un graphisme spatial instinctif, dépendant de lois physiologiques et psychiques). (Robinson, 1981, p. 52-53)

Ainsi, j'ai cherché à « écouter » ce que comporte chaque mouvement, phrase ou section. J'ai parfois dû laisser tomber des déplacements, qui venaient contredire les sensations. En ce sens, j'ai tenté de laisser le mouvement de la sensation faire émerger une trajectoire, avant de décider d'amplifier et de mettre de l'avant un tracé spécifique. J'ai aussi invité les danseurs à se déplacer en se laissant porter par la mouvance de la sensation. Bien souvent, dans *Aisthesis*, le choix et les implications expressives des parcours spatiaux étaient liés aux mouvements eux-mêmes, aux états recherchés et au travail de la sensation qui motivait la danse. Par exemple, à la fin du « mochi », Myriam s'engageait dans un état de tiraillement qui était amplifié par l'utilisation spatiale. En effet, son trajet suivait une ligne brisée imaginaire, tel un « zig-zag » qui comportait des changements de directions soudains. Avec ce choix de trajet, je cherchais à appuyer l'indécision et le tiraillement qui habitaient sa danse. Sa trajectoire discontinue pouvait suggérer « l'incertitude » et « l'angoisse » (Robinson, 1981, p. 56). De même, dans le « couteau », l'utilisation de déplacements amples, courbes et spiralés visait à soutenir l'emportement recherché par les interprètes. Les trajets étaient en corrélation avec le tournoiement qui imprègne cette section chorégraphique (les danseurs y effectuent de nombreux tours sur eux-mêmes). Le fait de trancher l'air avec les bras et de rechercher le lâcher-prise était favorisé par le fait de laisser le corps « s'emporter » dans l'espace, à l'aide de vastes déplacements en courbe. Aussi, à plusieurs reprises, les interprètes tournaient l'un autour de l'autre. Ces trajets spiralés véhiculaient un magnétisme et une attraction, tel un vortex ou un tourbillonnement les emportant tous deux. De façon similaire, dans le « vent », Antoine effectuait des déplacements courbes et sinueux, en corrélation avec l'état fluctuant qui l'habitait, alors qu'il imaginait l'aspect coulant de l'eau à l'intérieur du corps et la sensation de flottement du corps dans l'air environnant. Au même moment, Myriam, qui était engagée dans le solo du « taïchi », restait sur place pendant plusieurs minutes, avant d'effectuer un unique déplacement linéaire. Dans cette section, elle jouait le rôle de « pôle magnétique » vis-à-vis Antoine, qui s'approchait et s'éloignait alternativement d'elle. Son positionnement statique créait un contraste avec les nombreux déplacements d'Antoine. Ses mouvements sereins et calmes étaient en affinité avec son utilisation spatiale épurée. Puis, la section de « l'animal » comportait des trajets indirects, sinueux, et des allers-retours effectués en ligne droite, près des murs, qu'Antoine

longeait à plusieurs reprises. L'espace utilisé était relativement restreint; il s'agissait principalement de l'espace à l'arrière-scène, du côté cour, près des murs, ce qui visait à renforcer le confinement, la désorientation et la confusion qu'Antoine explorait à travers sa danse. Enfin, dans « les paroles », Antoine effectuait un déplacement linéaire jusqu'à l'avant-scène, en se rapprochant du public afin d'accroître l'intimité avec celui-ci. Dans l'ensemble, on peut donc dire que l'utilisation spatiale et les types de déplacements présents dans *Aisthesis* contribuaient à soutenir les sensations, les images et les états dansés. Les trajectoires ont été choisies par une observation attentive des matériaux et des composantes de la danse. Il a certes fallu amplifier certains déplacements, mais d'abord, il a été important de considérer l'affinité des trajets avec les sensations explorées.

4.6.9. Choix artistiques

4.6.9.1. Silence et univers sonores poreux

En termes de choix artistiques, au sein du processus, nous avons beaucoup travaillé en silence, particulièrement lorsque nous répétions des sections chorégraphiques à plusieurs reprises. Cela semblait permettre à la « musicalité » de la sensation, c'est-à-dire aux phrasés de la danse d'être mis de l'avant.

D'où l'intérêt extrême de se passer de musique, c'est-à-dire d'un phrasé suggéré de l'extérieur. Le danseur qui se passe de musique entre plus profondément dans son phrasé. Sans musique, le corps devient entièrement responsable des modalités de déroulement du geste, et l'on voit immédiatement comment le danseur s'y investit. (Loupe, 1997, p. 149)

En ce sens, plusieurs sections de la chorégraphie présentée publiquement se déroulaient en silence, cela semblant permettre à la musicalité de la danse de se manifester par elle-même. De plus, les moments en silence permettent réellement de se concentrer sur l'intériorité. Lorsque de la musique accompagne la danse, cela amène un certain défi; bien que la musique puisse apparaître comme une matière inspirante pour solliciter l'imaginaire et les sensations, elle peut également être considérée comme une étape à surmonter afin d'être attentif à l'intériorité. Entretenir une relation entre l'univers musical et la danse peut détourner l'attention des danseurs de leurs sensations et devenir un enjeu, car il faut alors

réussir à « contraster » ou « à allier l'intérieur avec l'extérieur, pour être en relation à la musique, mais aussi en relation à soi et en relation à l'autre » (Emmanuelle, 1^{er} avril 2015). Cela dit, l'utilisation de pièces musicales me semble tout de même intéressante au sein du travail des sensations, en ce sens où la musique évoque des ambiances, des textures et des atmosphères. La musique permet alors de convoquer certains imaginaires qui peuvent nourrir la sensation. Les danseurs peuvent s'en inspirer, jouer avec les contrastes, l'oublier, l'utiliser en contrepoint, etc. Dans cette optique, Louppe (1997) souligne que « le rythme [de la danse] est le lieu d'échange entre les signaux livrés par l'environnement plastique sonore, symbolique, et le corps qui les intègre, les renvoie et les transfigure à travers le clavier de ses réactions organiques » (p. 158).

Au fil du travail, nous avons exploré une alternance entre le silence et des pièces musicales, afin d'explorer différents chemins d'accès vers la sensation (des musiques évocatrices versus le silence qui laisse place à une variété d'univers temporels et à la musicalité interne). J'ai également cherché à trouver un équilibre en choisissant des pièces musicales qui permettent de nourrir et de compléter la « musicalité » du travail des sensations, sans en diminuer la portée. J'ai constaté que certaines pièces retenues à prime abord étaient parfois trop envahissantes à cause de leurs composantes rythmiques très marquées. Ces pièces parfois touffues, interprétées par des instrumentistes, ne portaient pas toujours les interprètes et faisaient en sorte que l'on perdait la subtilité du travail des sensations. Geneviève Dussault et Emmanuelle, commentant un enchaînement, soulevaient certaines problématiques : le volume trop élevé de la trame sonore, la grande quantité de pièces musicales, les mélodies directives et les temps forts soulignés (Journal, 17 et 24 février 2015). J'ai donc cherché des compositions plus poreuses, ambiantes et moins directives, car les premières pièces choisies « aplatissaient » la danse, l'uniformisait. La danse perdait son relief, ses irrégularités, ses accidents, les pièces musicales envahissantes faisant disparaître son phrasé et son rythme intrinsèque. Par la suite, les pièces musicales qui ont été retenues, principalement des compositions électroniques, comportaient des composantes rythmiques plus discrètes, ce qui permettait aux danseurs d'éviter d'être synchronisés avec les temps forts. Ils avaient une certaine latitude et pouvaient moduler les phrasés de la danse sans les accoler à la trame musicale. Au final, les compositions retenues

permettaient de soutenir l'imaginaire et les qualités dynamiques de la danse en se manifestant généralement comme des ambiances « aérées » et « dispersées » (Emmanuelle, 1^{er} avril 2015). Le rythme des mouvements et les phrasés de la danse provenaient essentiellement du travail des sensations, du contact avec l'intériorité et de la création chorégraphique, sans être dictés par les pièces musicales.

4.6.9.2. Éclairages et textures

La collecte de données m'a aussi permis de comprendre comment les éclairages ont pu appuyer le travail de la sensation. Je notais dans mon journal, juste avant une rencontre avec Benoit Larivière, éclairagiste, que je cherchais à créer des « textures pour appuyer les paysages corporels », des « environnements », des « reliefs pour appuyer les qualités de la danse », et que je souhaitais « donner du relief aux muscles » (Journal, 18 février 2015). En ce sens, avec les éclairages, nous avons cherché à donner du relief à la musculature, notamment dans la section nommée « taïchi ». Pour ce faire, des gélamines de couleurs différentes ont été utilisées de chaque côté de la scène (une température de couleur blanc neutre du côté jardin et une température plus chaude, ambrée, du côté cour), de même que des intensités lumineuses divergentes (5% et 38%) ont été attribuées à chacun des *sides*. Cela visait à amplifier, à l'aide d'ombres, les creux, les plis, les muscles et le relief corporel des danseurs.

Je cherchais également à ce que les éclairages ne soient pas stables trop longtemps, afin d'accompagner la nature mouvante de la sensation. Il y avait minimalement un changement d'éclairage par minute. De plus, afin de créer un effet mouvant et fluide avec la lumière, nous avons eu recours à des gobos (pièces métalliques sur lesquelles sont découpées des formes ou des motifs et qui, placées devant un faisceau lumineux, permettent de créer des zones d'ombre et de lumière sur la scène). Les gobos étaient ajustés de façon à ce que les formes au sol soient floues et irrégulières, avec peu de focus, et ils ont ainsi servi à créer une atmosphère lumineuse diffuse, vaporeuse et mouvante, en ce sens où les danseurs étaient parcourus par des taches d'ombre et de lumière qui apparaissaient sur leur corps de façon irrégulière et en fluctuation lorsqu'ils se mouvaient.

Également, j'ai choisi d'avoir recours à la lumière des lampadaires qui filtrait par les fenêtres en ouvrant les rideaux de la Piscine-théâtre. La très faible intensité lumineuse qui provenait de l'extérieur de la salle permettait de créer une atmosphère intime, une pénombre, une sorte d'aura. De plus, la lumière qui filtrait dessinait doucement des espaces rectangulaires sur le sol suivant la forme des cadres de fenêtre. Ce choix visait à rendre les danseurs à peine visibles à certains moments afin qu'ils se concentrent essentiellement sur leurs propres sensations internes et non pas sur des éléments repérables autour d'eux. Dans un autre ordre d'idées, j'espérais également que cela permette aux spectateurs de « sentir » davantage les danseurs plutôt que de chercher à les « voir ».

4.6.10. Ce que cette expérience de création m'a apporté

À la fin de la première représentation, la chorégraphe Danièle Desnoyers posait une question qui m'apparaît essentielle pour mieux comprendre comment j'ai cherché à structurer mon œuvre chorégraphique : est-ce que le fait de réaliser ce projet « a changé pour toi ta façon de mettre en forme, de chorégrapier, de juxtaposer tes éléments? Est-ce que ça a changé quelque chose par rapport à ta façon de structurer? » (Journal, 20 mars 2015). Au sein du processus de création de l'essai chorégraphique *Aisthesis*, j'ai cherché à élaborer une structure qui ne restreindrait pas la portée des sensations, qui permettrait qu'elles puissent s'exprimer, vibrer et être manifestes. À cet effet, j'ai réalisé à quel point j'ai tendance à donner beaucoup de consignes à la fois, à placer les danseurs dans des situations comprenant énormément d'éléments sur lesquels ils doivent se concentrer. Par exemple, une situation de ce type serait de proposer aux danseurs de se déplacer dans une trajectoire indirecte, tout en enchaînant dans une période de temps très brève plusieurs qualités et sensations, en étant concentrés sur leur intériorité et sur des images fictives spécifiques, puis en respectant certains points de rencontre rythmiques avec l'autre interprète, des « *timings* », sans le regarder. On le voit bien; j'avais tendance à donner énormément de consignes aux danseurs qui devaient les réaliser promptement, parfois même simultanément. Il a fallu que je me concentre sur certaines d'entre elles uniquement.

4.6.10.1. Épuration des consignes spatio-temporelles

Durant le travail de structuration et de composition, que Louppe décrit comme le « traitement du matériau sorti pendant l'impro [qui] passe d'abord par une identification, une sélection, une réorientation des éléments apportés » (p.223), j'ai travaillé à simplifier le nombre de consignes et à mieux cerner la qualité ou la sensation recherchée pour ne garder que les consignes « essentielles » et ce, pour chaque section chorégraphique. Comme je le mentionnais un peu plus tôt, j'ai cherché à insérer des moments plus « simples », avec une économie de tâches et de consignes, c'est-à-dire des moments où les danseurs n'ont d'autres objectifs que de se concentrer sur les sensations qu'ils vivent dans le moment présent. Il a donc souvent fallu que je simplifie et raffine le travail spatial et temporel, que je laisse les choses se déposer. Au départ, l'espace était très éclaté et il y avait beaucoup de déplacements qui n'étaient pas essentiels ou qui étaient plus ou moins cohérents. Plusieurs personnes le soulignaient; je notais, en novembre 2014, selon les commentaires des collaborateurs, que le travail dans l'espace serait à amorcer (Journal, 25 novembre 2014), puis, deux mois plus tard, que je devrais chercher à « développer encore la mise en espace sans altérer l'aspect introspectif » et me concentrer sur un « raffinement de l'occupation spatiale » (Journal, 27 janvier 2015). Pour peaufiner le travail spatial, je constatais que je devais simplifier les déplacements et laisser certains passages sur place, notamment le « taïchi » en solo où il y avait « trop de changements de poids » complexes à faire en se déplaçant avec des pivots (Journal, 4 mars 2015).

Ainsi, par la suite, je me suis beaucoup concentrée sur les déplacements qui ont été restreints ou même supprimés. Par exemple, les danseurs pouvaient, à prime abord, se déplacer dans tout l'espace scénique au début de la section du « couteau », puis nous avons statué que la sensation était plus facile à trouver s'ils restaient dans un très petit périmètre, d'une dimension d'un peu moins d'un mètre carré. En simplifiant les déplacements, il est apparu plus clairement que les interprètes pouvaient focaliser sur leur intériorité et leurs sensations, plutôt que d'être « distraits par » ou « concentrés sur » des consignes structurelles à respecter. Comme le soulignait Antoine à la fin de la première représentation, puisque « qu'il y avait des choses qui étaient rendues statuées [et simplifiées], dans le fond,

ça devenait comme des acquis et ça devenait plus facile après de se concentrer vraiment sur l'intériorité » (Journal, 20 mars 2015). Lors d'un enchaînement à la fin du mois de février, alors que l'utilisation spatiale était davantage définie et épurée, j'ai réalisé plus concrètement que pour que les danseurs soient davantage concentrés sur leurs sensations, il fallait une économie de consignes spatio-temporelles et de déplacements à certains moments particulièrement « bavards », pour reprendre une expression d'Emmanuelle (Journal, 24 février 2015). L'utilisation de l'espace devait être plus simple, plus précise et moins aléatoire. Cela permettait alors aux danseurs de reconnecter avec le moment présent et de ne pas rester uniquement dans leur mémoire spatio-temporelle et dans le souci du déplacement.

4.6.10.2. Allouer du temps à la structuration chorégraphique

De même, en écho avec le travail spatial trop chargé, je notais dès le mois de janvier 2015 qu'il y avait « assez de matériel », « trop de mouvements », et que je pouvais me permettre dès lors d'arrêter de chercher de la nouvelle matière pour me concentrer sur la structuration de l'œuvre (Journal, 20 janvier 2015). Je constatais alors ma « faim » et mon intérêt pour la recherche et l'exploration de diverses qualités ou sensations sur une longue période de temps au sein d'un processus. Je réalisais que j'ai tendance à être très intéressée par les improvisations et l'exploration et que je cherche peut-être à poursuivre cette phase trop longtemps avant de commencer à structurer et à raffiner les propositions. Autrement dit, lors de la création de l'essai *Aisthesis*, j'ai pu réaliser que le temps accordé à la structuration de la chorégraphie devrait occuper une proportion plus importante dans la totalité du processus, en comparaison avec mes projets chorégraphiques antérieurs. Cela n'excluait pas de continuer à faire des improvisations lors de l'étape de la structuration et durant les dernières répétitions, mais ces improvisations plus tardives avaient alors pour visée d'explorer des éléments déjà présents dans la chorégraphie et de raffiner le travail des sensations, plutôt que de chercher à générer du nouveau matériel.

4.6.10.3. Nuances et dosage, travail sur le phrasé des séquences

Également, en lien avec les constatations survenues à l'étape de la structuration, j'ai réalisé que je devais « doser » certains passages où la sensation était mise de l'avant de

façon excessive. À cet effet, je notais que je devais travailler sur le « phrasé des séquences » et sur le « dosage » dynamique de chacune des sections (Journal, 25 novembre 2014). Il a fallu que je trouve un équilibre et que je cherche plus de subtilité au sein d'une même section, car « certaines qualités dynamiques et certains efforts étaient trop soulignés » au début du travail, ce qui fait que les « effets s'annulaient » (Journal, 24 février 2015). Ainsi, à force de trop vouloir transmettre ou rendre manifeste une qualité ou une sensation que le danseur vivait, je l'amplifiais de façon évidente, mais cela pouvait devenir « cathartique » et tomber dans l'expression exagérée d'une sensation qui semblait alors être « jouée » théâtralement, plutôt que réellement vécue. Durant la structuration, j'ai donc cherché à nuancer les effets, par un raffinement, une simplification encore une fois, afin d'aller à l'essence. À la fin du mois de février, avec le travail de dosage amorcé, on voyait davantage des « états qui s'installent », « des polarités douces » et « un travail d'effort subtil », comme le soulignait Geneviève Dussault (Journal, 24 février 2015).

4.6.10.4. Étapes et stations

Aussi, en général, les diverses séquences avaient tendance à être construites de façon similaire : l'intensité avait « tendance à augmenter lentement, pour ensuite diminuer » (Journal, 24 février 2015). Pour nuancer cet aspect prévisible de mon travail chorégraphique, j'ai travaillé à « augmenter les différences entre les sections » à l'aide de « stations de développement de sections » et des « étapes », c'est-à-dire des couches qui s'ajoutent progressivement au sein d'une section chorégraphique (Journal, 17 février 2015). Les « étapes » et les « stations » me sont apparues comme des stratégies probantes pour nuancer mon travail. Établir des « stations » consistait à trouver des moments où l'on s'arrête, où les danseurs peuvent faire une halte, une pause *active*, pour s'ancrer dans leur expérience corporelle présente, tandis que les « étapes » pouvaient être considérées comme le parcours, le cheminement vers la prochaine station. Toutefois, chaque étape ne se déroulait pas toujours de façon à donner suite à la précédente et n'était pas située dans une relation nécessairement linéaire. L'étape pouvait donc être une évolution, une régression, un bouleversement, une rupture. Ce travail d'étapes et de stations m'a permis d'ajouter des couches au travail.

4.6.10.5. Agitation des composantes et traitement des matériaux

Il en était de même pour les interventions égales qui rendaient prévisibles la suite de la danse. Manon Levac mentionnait le piège « des interventions égales » au sein des duos (formule A/B/A/B/A, où chaque danseur se répond l'un après l'autre pour une même durée de mise en mouvement) (Journal, 25 novembre 2014). Nous avons cherché à bouleverser l'ordre des choses, à jouer avec les possibilités d'intervenir en même temps, en infime décalage, l'un après l'autre, d'interrompre le déroulement du mouvement, de surprendre l'autre, etc. Ce fut une constatation importante au sein du projet que de réaliser que je devais prendre davantage le temps de bouleverser des éléments qui avaient été déjà structurés. L'importance d'agiter les composantes de la chorégraphie m'est apparue plus clairement au sein de ce projet. Cela permettait de les observer avec divers points de vue, de les reconsidérer, de les redécouvrir autrement, de mieux voir ce qu'elles évoquent. En ce sens, je considère avec Louppe que structurer une œuvre requiert du chorégraphe de ne pas établir l'ordre des éléments trop tôt, de les laisser s'animer en les bouleversant :

Le chorégraphe contemporain 'compose', ce qui est différent. Il ne 'règle' pas, tout au contraire : il agite et bouleverse les choses et les corps pour découvrir une visibilité inconnue. Ou plutôt, comme les peintres cubistes, il laisse les densités s'animer d'elles-mêmes, à partir de leur propre fermentation. En tout cas, il crée son matériau, l'assemble, mais surtout le dynamise, traite un chaos provisoire dans le réseau secret des lignes de force. (Louppe, 1997, p. 217)

Le travail d'étapes et de stations, ainsi que de bouleversement des éléments, m'a permis de voir autrement ce qui composait la chorégraphie. C'est un aspect que j'ai davantage considéré au sein de ce processus par rapport à mes créations précédentes. Il a semblé que la composition de mon œuvre devait se faire avec perméabilité et organicité en « écoutant », palpant et modulant plus longuement les matériaux développés. « C'est dans la complexité croissante de leurs instances, dans la manipulation attentive de leur matière délicate que la danse se doit d'avancer sans cesse vers l'insaisissable » (p. 240). Ainsi, il a fallu « triturer » les matériaux et les sections chorégraphiques, c'est-à-dire les manipuler, les remuer, les « pétrir » et observer les effets d'une section sur une autre, par exemple, considérer la rencontre entre « le couteau » et « le vent » ou entre « le vent » et « le taïchi », etc. En composant la chorégraphie et en établissant la structure, il a été important de porter

attention à la *rencontre* entre les unités qui composent la danse (mouvements, phrases, séquences, sections). En fait, il ne s'agissait pas de juxtaposer, mais davantage de « troubler » et d'entrecroiser : « le tout n'est pas que la somme des parties : le tout d'une composition est aussi bien dans ce qui, à chaque moment, à chaque articulation, travaille et trouble l'ensemble » (p. 212). La trituration des matériaux m'a amenée à porter attention à l'articulation, la conjonction, l'agitation et la métamorphose des éléments.

[Ce *traitement* des matériaux] implique non seulement la démarche mais le processus de *métamorphose* que subissent les matériaux en cours d'utilisation. Prendre un élément brut, l'animer, lui donner signification en le plaçant en rapport avec d'autres éléments; faire en sorte qu'un élément réagisse comme un corps chimique parce que juxtaposé, mêlé, opposé, divisé ou multiplié... (Robinson, 1981, p. 94)

Pour travailler sur l'entrecroisement et la modulation des sections chorégraphiques, j'ai eu recours à des procédés tels que : la répétition; l'augmentation, qui est une amplification des facteurs spatiaux et/ou temporels afin de donner « plus d'emphase, d'ampleur, d'affirmation » (p. 99) à ce qui a été préalablement exposé; la diminution, qui est le procédé inverse; le contraste; la variété, qui correspond à faire « jouer » deux éléments « l'un contre l'autre. Le caractère de l'un peut être accentué. Rehaussé par la juxtaposition avec l'autre, assurant ainsi un continuum » (p. 98); le contrepoint; et d'autres procédés qui permettent de nuancer les matériaux développés. Ces procédés ont pu être appliqués « non seulement à toutes les unités formelles, motif, phrase, période, etc... mais à tous les facteurs qui entrent en jeu, temps, espace, énergie » (p. 99).

Par exemple, en structurant l'espace du « dialogue » au début de la chorégraphie, j'ai eu recours au contrepoint²⁰. D'abord, Antoine occupait la moitié de l'espace du côté jardin (de l'avant à l'arrière-scène), tandis que Myriam se situait dans l'autre moitié, du côté cour. Les danseurs se déplaçaient premièrement sur leur propre territoire avant de rencontrer celui de l'autre. Leurs trajets étaient souvent liés mais non simultanés; ils se rapprochaient ou s'éloignaient en contraste. Ensuite, les interprètes évoluaient selon des tracés relativement parallèles, en décalage dans le temps, c'est-à-dire qu'ils étaient rarement côte-à-côte dans ces trajectoires parallèles; ils y cheminaient l'un après l'autre. Comme un contrepoint,

²⁰ Appendice B - Spécificités des sections chorégraphiques, p. 188

l'action d'un danseur s'inscrivait dans l'espace parallèlement à celle de l'autre, dans une superposition organisée, une réplique, un chevauchement calculé. L'utilisation spatiale faisait ainsi écho à la structure temporelle du « dialogue », qui s'établissait comme une discussion, un échange (mode question/réponse). Le contrepoint a ainsi été appliqué aux dimensions spatiale et temporelle à l'intérieur d'une section.

Un autre procédé auquel j'ai eu recours, notamment pour la structure globale de l'œuvre, est le contraste. Après les nombreux déplacements amples qui caractérisent les premières sections de la chorégraphie (« dialogue », « couteau », « vent » et « osselets ») et après un grand recours à la vélocité, il est apparu important de « calmer » l'utilisation de l'espace, de proposer une section épurée sur le plan spatio-temporel. En ce sens, j'ai choisi que le « taïchi » en duo s'effectue sur place en lenteur. L'épuration spatio-temporelle qui permettait de faire « respirer » la structure globale et de mettre de l'avant les différences entre les sections. Le contraste est un procédé qui permet d'amener un nouvel éclairage sur les éléments présentés antérieurement. Il contribue à « faire ressortir la dualité essentielle de toutes choses », celles-ci étant « identifiables dans leurs rapports les unes avec les autres par leurs différences mêmes » (Robinson, 1981, p. 97). Dans cette optique, la section des « paroles », à la fin la chorégraphie, présentait un contraste marquant avec le reste de l'œuvre. Les danseurs, n'ayant jamais eu recours à la voix dans les trente-cinq minutes précédentes, commençaient à parler sur un ton presque inaudible. Pour créer un effet de surprise, Antoine émettait d'abord un son guttural, puis prononçait des bribes de mots, des sons disloqués, avec un volume modéré depuis l'arrière-scène, en étant positionné de dos, sans que le public ne voie son visage, et ce, avant que les interprètes prononcent des phrases entières. L'effet de surprise était ici recherché et amplifié, la prise de parole venait contraster avec le reste de l'œuvre, qui ne comportait aucune expression orale. Cela a permis de surprendre le public, qui se demandait à prime abord s'il avait bien entendu, comme le mentionnait un spectateur (Captation vidéo, 22 mars 2015). Des procédés comme le contraste ont été bénéfiques pour faire respirer l'œuvre, pour ponctuer et nuancer le travail des sensations. Lors de ce processus de création, j'ai réalisé toute l'importance de l'agitation des composantes et de la trituration des matériaux, en accomplissant ces opérations plus longuement comparativement à mes projets antérieurs.

4.6.10.6. Renouveau du regard et distanciation

Je pense que le fait de changer de point de vue, de chercher à regarder autrement ce qui était créé s'est avéré primordial afin de mieux comprendre ce qui se déroulait devant moi. La pluralité de regards était un aspect important de ce projet. Pour mieux saisir ce qui se dégageait du travail des sensations, je me laissais porter par ce que je sentais et ce que je voyais pour faire des choix, particulièrement parce que les sensations des danseurs ne sont pas entièrement cernables et analysables. Je cherchais en quelque sorte à accompagner le mouvement de leur sensation et à me placer dans l'expérience même de cette sensation en tant qu'observatrice, en me laissant porter, dériver. « D'où la nécessité », pour moi, de donner « toute sa place à une attitude de dérive (évidemment provisoire) de disponibilité et d'attention flottante » (Laplantine, 2010, p. 18) envers les interprètes. Cette attention flottante « ne consiste pas seulement à être attentif, mais aussi et surtout à être inattentif, à se laisser approcher par l'inattendu et l'imprévu » (Affergan, dans Laplantine, 2010, p. 18).

Autrement dit, il s'agissait pour moi d'essayer de renouveler ma façon de percevoir, de ne pas uniquement chercher à voir ce que je souhaite voir, mais de chercher à « revoir » autrement. Je tentais, en quelque sorte, de renouveler constamment mon angle de regard, mon angle perceptif, ma distance envers mon travail. Si à certains moments je regardais chaque mouvement en détail par l'observation des vidéos, à d'autres moments, je changeais d'approches; je cherchais à être attentive à la courbe dynamique de l'œuvre, à observer les transitions entre les sections, à m'attarder à l'espace, à la kinesphère fictive autour des danseurs et à certains facteurs de l'Effort, à me laisser imprégner par l'œuvre en essayant de ne « pas penser », à me laisser toucher et porter par les interprètes, ainsi qu'à être attentive à mes propres sensations et à leur mouvance. Il s'agissait en quelque sorte de regarder des éléments connus comme s'ils étaient étrangers, nouveaux ou inconnus et de tenter de les redécouvrir. Meg Stuart (2010) souligne à cet effet l'importance de la curiosité, de l'attention et de l'observation dans son travail en danse. « Regardez votre main comme un corps étranger, par exemple comme si vous ne saviez pas ce que vous regardiez, mais continuez à l'observer avec une curiosité sincère » (p.149), propose-t-elle aux danseurs dans son travail de création pour les amener à s'observer eux-mêmes afin qu'ils partagent ainsi le

rôle du public en ayant recours à un « regard à la deuxième dimension » (*ibid.*), c'est-à-dire à un regard extérieur qui ne fait pas de supposition, mais surtout, qui observe et découvre.

Dans une optique similaire, au sein du processus de création d'*Aisthesis*, j'ai constaté l'importance pour moi, à titre de créatrice, d'aborder le matériel chorégraphique avec divers types de regard, de l'observer avec curiosité comme si je le redécouvrais sans cesse et de l'approcher selon différentes distances en changeant de point de vue, de mode perceptif, en me laissant porter, dériver. Il me semble que cela m'a permis comme créatrice de considérer des aspects que je relègue souvent au second plan, de mieux saisir des facettes diverses de mon travail afin de les redécouvrir différemment, les questionner et les renouveler et de rester plus proche de la nature de la sensation qui est mouvante.

En termes de distanciation, j'ai été amenée à changer fréquemment de positionnement spatial vis-à-vis la chorégraphie. J'étais témoin de mon propre travail soit en circulant dans l'espace, soit en me positionnant très près des danseurs ou loin d'eux, ou bien en m'asseyant dans la première ou la dernière rangée, puis du côté cour ou jardin. J'ai aussi présenté l'œuvre à Emmanuelle et à d'autres spectateurs pour pouvoir observer la chorégraphie en me situant parmi un public et ce, avant les représentations. Le fait de varier ma distanciation face à mon œuvre a été important lors de la structuration, notamment parce que cela m'a permis, en tant que créatrice-témoin, d'observer l'œuvre comme si c'était la première fois que je la voyais.

The choreographer must stand away from his work spatially as well – first in a literal sense, of space between himself and the dance, but also psychologically, so that he is sitting in an imaginary tenth row, looking at his dance for the first time, listening to the music, and receiving these impressions as an audience would, all just once through. Fantastic mistakes occur from a failure to imagine the impact on audiences. (Humphrey, 1959, p. 149)

La distanciation ou changement de regard face à mon propre travail s'établissait donc selon deux angles : le premier, spatial et concret; puis le second, davantage psychologique.

4.6.10.7. Établissement de la courbe de l'œuvre et retranchement de sections

Également, sur un plan plus global, il fallait que je trouve « la courbe de l'œuvre » (Journal, 25 novembre 2015). Je réalisais, suivant les commentaires des collaborateurs, que le phrasé de la pièce ne viendrait pas seulement de la sensation et qu'il fallait que je travaille sur le rythme général de la chorégraphie (Journal, 27 janvier 2015). Je me suis interrogée sur les aspects qui se transforment au fil de la pièce en me demandant : « à la fin de l'œuvre, qu'est-ce qui diffère, qu'est-ce qui a évolué depuis le début, comment et pourquoi ? » Suite à ces questionnements, j'ai cherché à définir davantage la courbe chorégraphique, en proposant qu'au début de l'œuvre, le focus puisse être porté sur le travail de la sensation « en soi », c'est-à-dire sur un travail impliquant une recherche autour de différentes modalités qualitatives partagées par les danseurs à travers une relation intersensorielle. Cette partie en duo se déroulait sous la forme d'un dialogue qui culminait avec une grande montée d'intensité et une dépense énergétique importante. Ensuite, la seconde partie de la courbe correspondait à une recherche de qualités et de sensations plus douces, flottantes et aqueuses, ainsi qu'à un ralentissement du temps, par le biais d'une danse plus personnelle, différenciée et propre à chacun des danseurs (solos séparés par le « taïchi »), impliquant l'imaginaire des matières et des systèmes corporels. Puis, la troisième étape de la courbe dynamique se poursuivait avec un retour en duo, débutant très lentement, pour que les danseurs se retrouvent et constatent grâce à l'introspection ce qui a évolué en eux chacun de leur côté. Peu après, cette partie se développait sous la forme d'une écoute (impliquant l'ouïe et la kinesthésie) entre les danseurs, pour un nouveau partage sensoriel qui se déroulait dans le silence et qui permettait aux interprètes de faire intervenir une musicalité interne/externe. Quatrièmement, la courbe progressait vers une tangente cinématographique, faisant appel à un imaginaire animal et bestial. Finalement, elle se terminait par un aspect plus « humain » et explicite, avec un partage, à l'oral, des sensations vécues par les danseurs. Pour constituer cette « courbe chorégraphique », j'ai eu à « couper une section » (Journal, 17 février 2015) et même plus, ce qui s'est avéré essentiel, considérant l'énorme quantité de séquences et de mouvements que nous avions. J'ai procédé à la suppression du « monologue » et du « tango », à la jonction de deux sections éloignées dans le temps en une seule (« dialogue 1 » et « dialogue 2 » qui ont fusionné en un « dialogue ») et au

déplacement de certaines sections dans l'ordonnancement global (18 février 2015). Le retranchement de sections est apparu essentiel pour épurer et mettre en évidence le fil conducteur, pour s'assurer de la cohérence globale de l'œuvre : « the creator [...] must make the dance a whole [...] The mind must be firmly disciplined to cut, shape and fit to a pattern, resisting discursiveness, the swellings of ego, the wavering emphasis, the tendency not to think it through the end » (Humphrey, 1959, p. 149). Le travail sur la courbe dynamique de l'œuvre s'est ajouté et est venu compléter le raffinement interne de chacune des sections. Ainsi, je peux comparer la structuration de l'œuvre à une peinture qui apparaît progressivement au fil des touches, qui émerge par couches d'interventions. Une importante constatation qui m'est apparue quant à la structuration de mon travail est qu'il faut lui donner du temps pour que se superposent toutes les couches nécessaires à sa mise en relief et pour que le travail chorégraphique se raffine.

4.6.10.8. Structure globale empreinte d'organicité

Au final, il s'est avéré que la structure globale d'*Aisthesis*, celle qui lie les diverses sections en un tout, correspondait à une structure sensible et organique, qui n'était pas forcément de l'ordre du rationnel, mais qui était essentiellement une courbe dynamique. J'ai évité les formes préétablies, comme une structure développée autour d'un patron préalablement choisi (par exemple : ABCBCDA ou la variation autour d'un thème), qui encouragent généralement « un jeu de l'esprit autant que du cœur » (Robinson, 1981, p. 87). Ce sont des structures auxquelles se greffent souvent « des éléments codifiés, reconnus plaisants ou efficaces » (ibid.) et « où la disposition des parties obéit à une logique éprouvée » (p. 88). Choisir une forme structurante avant le développement de matériaux m'a semblé inapproprié dans le cadre du travail des sensations, car ce type de procédure implique une organisation des composantes « selon des schémas acceptés pour des raisons extérieures à la fonction inhérente aux matériaux eux-mêmes » (Martin, dans Robinson, 1981, p. 87). La structuration globale du travail des sensations m'a plutôt amenée vers une distribution des sections chorégraphique « en vue d'une globalité organique » (Louppe, 1997, p. 212), en les réorganisant, en les nuancant et en les laissant respirer, afin de les inscrire dans une courbe dynamique. Le questionnement qui m'animait au fil du processus,

soit comment trouver une structuration qui ne contraint pas la sensibilité, m'a guidée tout au long du projet et m'a amenée à élaborer une structure qui laisse place à l'irrationnel et au sensible, tout en établissant une ligne directrice.

Ce sentiment d'une obligation à combattre sans cesse la composition en même temps qu'on l'élabore, de penser l'irruption du sauvage, de l'indomptable, de l'informel ou du chaotique au sein d'un schéma précis, forme la base de la dialectique de la composition chorégraphique, tendue entre ces deux pôles. (Kuypers, 1998, p.5)

En tant que créatrice, je constatais l'inévitable oscillation entre les deux polarités à la base de ma problématique, soit celle de la recherche de l'insaisissable, de la sensibilité, et celle du nécessaire ordonnancement des matériaux chorégraphiques.

4.6.10.9. Importance de l' « œil extérieur »

De plus, je tiens à souligner que l'apport des personnes ayant commenté le travail en tant qu'« œil extérieur » était considérable, que ce soit l'apport d'Emmanuelle, de Manon ou de Geneviève. Habituellement, au sein de mes projets précédents, j'avais plutôt tendance à attendre d'être rendue à l'étape de la structuration avant de faire intervenir des personnes jouant le rôle « d'œil extérieur ». Je constate qu'il a été très bénéfique d'inviter des personnes autres que les danseurs et la chorégraphe afin qu'elles viennent assez tôt à la rencontre du travail, avant même que la structuration ait commencé (dès le 25 novembre 2014). Le fait qu'on m'ait posé des questions (qui m'ont éventuellement amenée à chercher des réponses si je n'en avais pas à ce moment-là) et qu'on me dise ce qui se dégageait du matériau brut, d'un point de vue externe et plus analytique, m'a amenée à avoir une meilleure compréhension de mon approche chorégraphique et à m'orienter vers des pistes plus probantes au sein du travail des sensations, et ce, avant qu'il ne reste plus suffisamment de temps pour réorienter et bouleverser mon travail.

CHAPITRE V

DISCUSSION

5.1. Conscience, attention et éveil dans le travail des sensations

5.1.1. Conscience *somaisthésique*

À la lumière des résultats qui ont été exposés précédemment, je tenterai, dans ce présent chapitre, de proposer une définition réactualisée du travail des sensations se trouvant au cœur de ma pratique et de redéfinir la kinesphère fictive, qui est intimement liée à l'imaginaire. J'espère ainsi pouvoir approfondir, étudier et mettre davantage en perspective les résultats de mon étude. Dans le chapitre précédent, j'ai mis en évidence l'importance de « l'écoute sensorielle » en tant que point de départ de ma pratique chorégraphique. Si le terme « écoute », tel qu'expliqué précédemment, a été abondamment utilisé par les participants du projet pour désigner un éveil envers la sensorialité, il en est de même pour le terme « conscience », que je développerai ici davantage, car il a été fréquemment adopté pour nommer un aspect important qui est au cœur du travail des sensations, soit une conscience qui se développe à même la sensation et à même l'expérience corporelle.

Au cœur du travail des sensations se trouve une forme de conscience, qui n'est pas comprise exclusivement comme une « représentation mentale claire de l'existence, de la réalité de telle ou telle chose » (*Larousse*, 2015). Comme le souligne Merleau-Ponty (2010), c'est au cœur de l'expérience corporelle et sensorielle que la conscience est manifeste, car la sensation elle-même est « une de nos surfaces de contact avec l'être, une structure de conscience » (p. 911). Nous prenons donc conscience des sensations en en faisant « l'expérience "de l'intérieur" » (Dokic, 2007, p. 358). Avant même d'y réfléchir, de les analyser et de les percevoir, les sensations éveillent en nous une forme de connaissance charnelle du monde et une mouvance interne. Travailler les sensations dans la vélocité et la

répétition m'apparaît être un moyen efficace pour que le danseur puisse se rapprocher d'une conscience charnelle et être plus près de son corps *vivant*. En ayant exploré les deux pôles de la temporalité au sein du processus, soit la rapidité et la lenteur, nous avons constaté que la vélocité permettait un lâcher-prise au sein duquel le danseur n'a pas le temps de réfléchir ou de juger ses sensations, se laissant plutôt porter par elles avant même de les analyser ou de tenter de les cerner. Également, comme cela a été mentionné dans le chapitre précédent, la vitesse, si elle est couplée à la répétition, génère un stade d'hypersensibilité. Le travail des sensations est donc grandement nourri par la vélocité, bien que l'on ait tendance à y valoriser fréquemment la lenteur, notamment au sein des approches somatiques qui l'utilisent pour le travail sur la conscience sensible et l'*awareness*. La lenteur permet davantage de réflexivité sur les sensations qui émergent dans le corps, car un temps de saisissement cérébral est possible. Elle ouvre « la voie à un sentiment de soi décuplé » (Bois, 2002, p. 43) et permet au danseur un plus grand état de concentration ainsi qu'une meilleure acuité perceptive vis-à-vis des stimulations internes et externes. Il apparaît, suivant la présente recherche, que le travail des sensations gagne en diversité si une mouvance et une oscillation entre les pôles de la temporalité (lenteur et vitesse) est considérée. La fluctuation du facteur temps et de l'Effort permet aux danseurs d'éprouver différents types de sensations et de sustenter la logique *aïsthésique* au sein de laquelle « la sensation et la conscience sont en mouvement et en mutation » (Després, 2000, p. 17).

En conséquence, il apparaît important de souligner qu'une forme de « conscience » en jeu dans mon travail chorégraphique apparaît à même le corps *vivant* avant le concours de la perception (la perception pouvant être comprise comme la « prise de conscience psychologique des caractéristiques et propriétés de la stimulation » et « sa désignation ») (<http://www.unites.uqam.ca/cnc/psy4040/Somesthesie.pdf>). Je réalise que ce que je désigne depuis le début de processus de création comme une « écoute sensorielle » est lié à une conscience sensible qui implique tous les récepteurs et organes sensoriels du corps et que je tente par le fait même d'inviter les danseurs à se rapprocher de leur corps *vivant*. Bien sûr, dans l'expérience, la sensation et la perception sont intimement liées. Toutefois, je pense que par un entraînement de lâcher-prise envers la réflexivité et la perception, il est possible de se rapprocher davantage du *vivant* et du « sentir ». Il s'agit en quelque sorte de tenter

d'être attentif aux sensations qui émergent dans le corps et de moins se concentrer sur les pensées ou sur les représentations mentales que l'on s'en fait. Cette tentative vise une diminution de l'implication de la perception et une augmentation d'une conscience sensible.

Notons que cela prend de la pratique avant d'arriver à être vraiment présent au corps *vivant*, particulièrement dans la lenteur. L'esprit a tendance à interférer avec le moment présent, à vagabonder, à s'éloigner de l'expérience, pour aller vers d'autres préoccupations, vers d'autres temps; passé (souvenirs) et futur (anticipation). De façon similaire, dans la vie quotidienne, l'être humain tend à être déconnecté de ses sensations et de son corps en se projetant dans ses actions futures. « Même les activités quotidiennes les plus simples ou les plus agréables – marcher, manger, converser, conduire, lire, attendre [...] – toutes se déroulent rapidement dans une masse confuse de commentaires abstraits tandis que l'esprit se hâte vers sa prochaine préoccupation mentale » (Rosch, Thompson et Varela, 1993, p.56). À cet effet, lors d'une improvisation inspirée du Mouvement Authentique, Antoine constatait que son attention se portait parfois vers des pensées et des questionnements. Tout en tentant d'être attentif à ce qu'il sentait, il se demandait si sa volonté interférait dans le cours de ses sensations et de son expérience corporelle.

C'est drôle, parce que le Mouvement Authentique, la première fois que j'en ai fait, [...] avec toi dans le fond, quinze minutes, je pense que j'étais plus dans : essayer d'identifier les stimuli qui m'apparaissaient puis être capable de les filtrer [...], pour dire qu'est-ce que le corps veut versus qu'est-ce que la tête veut. [...] Même la dernière fois qu'on a fait du Mouvement Authentique avec Catherine Lessard²¹ dans le fond, je me suis vraiment questionné par rapport [...] [aux] sensations; est-ce qu'elles sont imaginées ou elles sont réelles? [...] Est-ce que c'est le corps qui veut ou c'est la tête qui veut? Des fois, tu sens le plancher, mais est-ce que c'est parce que tu t'imagines ça? [...] Je suis comme vraiment *ambigu* sur c'est quoi mes sensations réelles. (Antoine, 10 février 2015)

²¹ « Catherine Lessard transmet les principes clés de la danse improvisée, du Mouvement Authentique et du Contact Improvisation depuis près de 15 ans. Elle facilite, enseigne et performe au Canada, en Europe et aux USA. Sa pédagogie unifie découvertes scientifiques et sens poétique, dans une atmosphère profonde de respect et d'exploration. Elle a performé et étudié auprès de Zoe Avstreich, Nancy Stark-Smith, Daniel Lepkoff, Nita Little, Diego Piñon, entre autres. » (<http://sourcesimprovisation.blogspot.ca/p/mouvement-authentique-description.html>)

Ce que je cherchais à faire explorer aux interprètes lors des improvisations est une qualité de présence aux sensations qui émergent dans le corps, en tentant de moins chercher à les percevoir, mais plutôt de les vivre sans y réfléchir, d'être portées par elles. En ce sens, la « conscience de soi » qui m'intéresse, cette « conscience immédiate et intime que nous avons de notre propre corps » (Dokic, 2007, p. 358), ferait plutôt appel à une conscience vivante et charnelle qui est possible grâce au concours des organes des sens, ceux-ci étant essentiellement illimités, et qui engage également tout le système somesthésique (ou système sensoriel somatique), « du grec "*sôma*", corps et "*aïsthêsis*", sensibilité », avant que n'intervienne l'intellect. Le système somesthésique comprend des récepteurs somatosensoriels situés partout dans le corps, qui nous informent « sur l'état de notre corps », « sur notre environnement », et qui « ont un rôle de filtre et d'amplificateur du stimulus » (<https://sites.google.com/site/aphysionado/home/fonctionssn/somesthesie>). Parmi ceux-ci, notons les extérocepteurs (récepteurs de la peau qui « véhiculent des informations sur la pression, la température et la friction » notamment) (Dokic, 2007, p. 359) et les intérocepteurs, qui incluent des récepteurs kinesthésiques, les viscérocepteurs et les propriocepteurs (muscles, articulations, tendons, ligaments et tissus conjonctifs sur les os) (<https://sites.google.com/site/aphysionado/home/fonctionssn/somesthesie/rcptr>). La peau, les muscles, les articulations et les tendons participent donc de la sensibilité du corps et d'une forme de conscience préréflexive, tout comme les organes des sens. Ainsi, je réalise que « l'écoute sensorielle » présente dans mon travail s'apparente à une forme de conscience qui se vit dans l'expérience corporelle. Je m'intéresse à proposer aux danseurs de porter attention à la sensorialité, d'en prendre « conscience » dans l'expérience en essayant de ne pas y penser ou d'y réfléchir, sans chercher à cerner, à fixer et à rationaliser les sensations. Il s'agit de focaliser l'attention sur le système somesthésique qui comprend des récepteurs situés dans tout le corps et sur les organes sensoriels du corps, c'est-à-dire sur les lieux d'émergence de la sensation. En d'autres termes, il s'agit de prendre conscience de la multiplicité de zones sensibles du corps, de zones souvent inconnues ou absentes à notre attention, où émergent les sensations, en tentant de se concentrer sur l'endroit où elles naissent, sans oublier leur mouvance et leur nature insaisissable. À cet effet, le recours à un travail imaginaire impliquant les systèmes corporels du Body-Mind Centering (osseux,

musculaire, articulaire, veineux, ligamentaire, etc.) au sein de mon processus chorégraphique n'est sans doute pas anodin, alors que les danseurs portent attention aux systèmes corporels au cœur desquels se situent de nombreux récepteurs somatosensoriels. Dans le travail des sensations, il me semble intéressant de tenter de se rapprocher d'une prise de conscience charnelle du moment où se produit l'apparition de la sensation, avant que cette dernière ne soit perçue et analysée par la pensée. « La sensation nous surprend de l'intérieur en surgissant de notre for intérieur sans que nous parvenions à anticiper ni son intensité, ni sa direction » (<https://danse.uqam.ca/voir-tous-les-evenements/315-mardi-5-mars-conference-du-professeur-bernard-andrieu-.html>).

Le travail des sensations impliquerait donc une attention au lieu d'émergence des sensations, une attention que je nommerais « conscience *somaïsthésique* ». Ainsi, en cherchant à mieux définir mon travail chorégraphique qui prend racine dans le sentir et qui correspond à une approche *aïsthétique*, telle que l'a nommée Després (2000), j'ajouterais à cela que je propose aux danseurs de travailler à développer une plus grande « conscience *somaïsthésique* », si je peux me permettre ce néologisme, puisqu'il me semble davantage refléter l'aspect vivant du corps, le *soma* (plutôt que le corps vécu et perçu), et la sensation en tant que « sentir », soit l'*aisthesis*. Dans l'approche « *aïsthétique* » décrite par Després, « la sensation du mouvement est [...] une perception du processus corporel qui ne cesse de se transformer » (p. 122). Il m'apparaît plutôt que l'« *aïsthésie* » se réalise davantage dans le sentir que dans la perception, bien que les deux soient étroitement liés. Je reprendrais donc la phrase de Després en disant que « la sensation du mouvement » correspond à une *conscience somaïsthésique* « du processus corporel qui ne cesse de se transformer ». La conscience *somaïsthésique* s'éloignerait de la perception pour se rapprocher davantage d'une « écoute sensorielle », c'est-à-dire d'une attention dirigée vers les lieux d'émergence de la sensation, soit les récepteurs somatosensoriels et les organes de sens. En d'autres mots, le travail des sensations implique des changements fréquents de focalisation vers les différents lieux sensibles du corps (organes des sens, système somatosensoriel, environnement sensible et stimuli externes), sans s'attarder à la perception que l'on en a, mais en se concentrant sur ces zones interconnectées et en les considérant comme des

ouvertures et des lieux incernables. Par le biais de la conscience *somaisthésique*, je dirais que « le corps devient un monde mouvant qui possède son sens pour l'explorer » (p. 21).

Considérant que la conscience *somaisthésique* implique une attention aux organes des sens, aux récepteurs somatosensoriels et à toutes les facultés sensibles du corps – à l'intersensorialité également –, on pourrait, dans cette logique, alors affirmer avec Merleau-Ponty que le corps entier devient comme un *sensorium commune* où « the five senses met and pooled their impressions » (Riskin, 2002, p. 25) :

Nous nous confondons avec ce corps qui en sait plus que nous sur le monde, sur les motifs et les moyens qu'on a d'en faire la synthèse. C'est pourquoi nous avons dit avec Herder que l'homme *est* un *sensorium commune*. Dans cette couche originaire du sentir que l'on retrouve à condition [...] de quitter l'attitude critique, je vis l'unité du sujet et l'unité intersensorielle. (Merleau-Ponty, 1945, p. 276)

La conscience *somaisthésique* permet de se rapprocher du corps vivant, ce dernier étant ici considéré comme un *sensorium commune*, puisqu'il est le lieu « où les sensations venues des divers organes sensoriels se synthétisent » (CNRTL, 2015), s'entrecroisent, se déploient et se répandent avant même que nous les percevions et y réfléchissions. Riskin (2002) souligne à cet effet que le *sensorium commune* découle d'une sensibilité commune à tous les sens et qu'il unifie en quelque sorte le soi conscient : « The unity of the conscious self implied that beneath the particular sensations, each specific to one of the five senses, lay a common currency of sensibility » (p. 25). En ce sens, la conscience *somaisthésique* semble permettre de s'approcher d'une forme d'intégrité sensorielle du soi conscient (« sensory integrity of the conscious self ») (*ibid.*), si l'on considère le corps en tant que *sensorium commune*.

Également, ce que Riskin appelle l'intégrité sensorielle du soi conscient évoque l'idée de « vrai soi » (*true self*) présente en Mouvement Authentique. Grâce à une forme d'écoute sensorielle et à un état de réceptivité (témoin intérieur) qui nécessitent un lâcher-prise envers la rationalité, envers le soi réflexif, « [and to let] go of boundaries that confine our way of thinking or moving » (Plevin, 2007, p. 111), la pratique du Mouvement Authentique invite à s'éloigner du « faux-soi », c'est-à-dire du soi construit, un soi jugeant qui a des

conditionnements et des préjugés, afin de se rapprocher davantage de notre « soi » authentique, qui prend son essor dans l'impulsion et dans l'émergence de la sensation. En ce sens, tenter un rapprochement avec le « vrai soi » et avec l'intégrité sensorielle du soi conscient est possible grâce à une forme de conscience incarnée, que je désigne ici en tant que conscience *somaïsthésique*. Le Mouvement Authentique encourage ce type de conscience, comme le souligne Avstreih (2008) : « It is a form that sees embodied consciousness as a portal to the direct experience of [...] unconditioned awareness » (p. 219).

[In Authentic Movement,] the touch, voice or feeling can bring us directly in contact with something ready to be seen or felt in our inner life. [...] The embodiment of a sensation which touches the true self may dissolve or break the hold of the false self. [...] Authentic Movement form opens the possibility for the constructed, defended or compliant false self to surrender, allowing the true self to emerge. (Plevin, 2007, p. 111)

En guise de synthèse, la conscience *somaïsthésique* se définit comme une forme d'« écoute sensorielle », c'est-à-dire comme une attention dirigée vers les lieux d'émergence de la sensation, soit les récepteurs somatosensoriels, les organes de sens et toute la corporéité sensible. La conscience *somaïsthésique* permet un rapprochement avec le sentir (*aisthesis*) et le corps vivant (*soma*), le corps pouvant être considéré dans cette optique comme étant lui-même un *sensorium commune*. De plus, la conscience *somaïsthésique* semble constituer un chemin vers l'intégrité sensorielle du soi conscient (« sensory integrity of the conscious self ») (Riskin, 2002, p. 25) ou vers le « vrai soi » (*true self*), tel que défini en Mouvement Authentique.

5.1.2. Attention, focalisation et éveil : importance de la formation réticulée

Ensuite, j'aimerais souligner que l'« attention » s'est avérée très importante au sein du processus. En effet, parmi le flux varié et infini d'informations, de sensations et de pensées que nous vivons au sein de l'expérience corporelle, nous nous concentrons sur certaines d'entre elles uniquement et sur certaines parties du corps plutôt que d'autres. Grâce à l'attention que nous portons sur notre expérience, nous pouvons nous concentrer sur certains lieux sensoriels ou sur certaines sensations qui nous paraissent plus importantes, plus

prégnantes, et qui nous marquent davantage à certains endroits du corps. C'est une question de focalisation de l'attention. Antoine soulignait à sa façon cette réalité :

Je pense que je vis tout le temps dans les sensations, sauf qu'à ces moments-là, vu que je suis comme « à la recherche de », je suis beaucoup plus à l'écoute de ces sensations-là. [...] Tu sais, je peux dire : ok, je porte une attention à ça. Ok, où est-ce que la sensation se passe? Qu'est-ce que ça me procure? (1^{er} avril 2015)

En éveillant notre attention à certaines zones sensibles et à certaines sensations qui émergent dans le corps, cela permet « d'amener à un niveau d'apparition suffisant ce qui est à peine esquissé par un corps » (Valabrègue, dans Louppe, 2007, p. 75), comme une figure se distinguant d'un fond. En prenant conscience de l'émergence d'une sensation, nous pouvons ensuite nous laisser porter par sa mouvance, par son dynamisme.

Les concepts d'attention et de séparation entre figure et fond caractérisent [...] l'expérience corporelle [...]. Nous pouvons porter notre attention sur la douleur que nous ressentons au pied gauche, ou sur l'action que nous engageons avec la main droite. Dans chaque cas, le membre sur lequel se porte l'attention est perçu comme une figure sur un fond de sensations périphériques, corporelles et extra-corporelles. (Dokic, 2007, p. 359)

L'attention peut être dirigée vers des zones intimes et infimes du corps qui bougent de façon minime. Cette attention est souvent nommée *awareness* au sein des approches somatiques. L'*awareness*, qui est un terme souvent traduit par « conscience » et qui désigne plus spécifiquement une forme de « vigilance », de « prise de conscience » ou encore d'« attention dirigée » (Ginot, 2009, p. 281), permet de porter attention à certaines zones parfois oubliées du corps « qui, du coup, re-vivent, se révèlent, de façon accrue » (Louppe, 2007, p. 63). En ce sens, dans le travail des sensations, l'éveil et l'attention sont des aspects primordiaux, puisque la répétition de certaines improvisations vise à retrouver des sensations spécifiques, à (r)éveiller des zones parfois « endormies ».

Le fonctionnement du système somatosensoriel peut nous éclairer sur le mécanisme physiologique des phénomènes de l'éveil et de l'attention. Lorsqu'une sensation émerge dans le corps suite à un stimulus, « un récepteur sensoriel convertit le stimulus en potentiels d'action (influx nerveux) » (<https://sites.google.com/site/aphysionado/home/fonctionssn/>

somesthésie/rcptr). Les influx nerveux circulent ensuite à travers les voies sensorielles ascendantes du système nerveux, en passant par la moelle épinière, puis par la formation réticulée (ou substance réticulée), acheminant ensuite les informations vers le cerveau (en passant par le thalamus, hypothalamus pour rejoindre le cortex cervical) « où s'effectue une intégration sensori-motrice [...] de l'information » (<https://sites.google.com/site/aphysionado/home/fonctionssn/somesthesie/rcptr>). Ce qui nous importe ici est le fait que l'éveil et l'attention sont amplifiés grâce à l'action de la formation réticulée (ou substance réticulée). La formation réticulée joue deux rôles importants. Tout d'abord, elle permet la régulation et la filtration des informations sensibles qui parviendront au cerveau. « Ainsi, si vous habitez le long d'une rue bruyante vous n'avez plus conscience du bruit continu de la circulation, mais vous entendez une seule voiture roulant très vite » (Brooker, 2001, p. 94). La substance réticulée joue un rôle important dans ce phénomène.

La réticulée constitue une sorte de filtre ou si l'on préfère un système de régulation et d'aiguillage de toutes les informations provenant de toutes les parties du corps. C'est ainsi que la réticulée amortit les signes répétitifs et ne laisse parvenir à la conscience que les influx utiles, importants ou intenses entre autres. [...] Pour se rendre compte du rôle de la réticulée, il est possible de la désactiver un court instant. Ainsi, si l'on arrive à se concentrer suffisamment sur l'ensemble des [stimuli sensoriels] qui nous entourent (odeurs, bruits, couleurs, reliefs, etc...) on s'aperçoit que les stimulations qui arrivent à notre cerveau sont très nombreuses. Nous sommes obligés à un moment donné de faire le tri et de ne choisir que celles qui nous intéressent « dans l'urgence », fonction assurée par la formation réticulaire. (<http://www.vulgaris-medical.com/encyclopedie-medicale/formation-reticulee>)

Ensuite, le second rôle important de la substance réticulée est de susciter une sorte d'éveil. Elle permet l'« augmentation de l'attention lors de la détection de stimuli corporels » (<http://www.humanite-biodiversite.fr/article/inra-et-nociception>). C'est, entre autres, grâce à l'action de certaines cellules réticulaires « qu'un individu se maintient en état de veille et augmente son excitabilité » (<http://www.vulgaris-medical.com/encyclopedie-medicale/formation-reticulee>). La substance réticulée apparaît d'une grande importance dans le travail des sensations, où le danseur augmente son éveil et son attention à certaines sensations et où il cherche à éprouver plus intensément sa sensorialité en se rapprochant de son corps *vivant*. En résumé, « la substance réticulée activatrice (S.R.A.) intervient dans les fonctions d'éveil et de conscience, [et dans] la modification des influx sensoriels (les influx familiers étant

supprimés alors que les influx inhabituels vont aller jusqu'au cortex) » (Brooker, 2001, p. 94). En d'autres termes, les sensations inhabituelles seront valorisées par la formation réticulée. Si le travail des sensations suscite des sensations intenses, étonnantes, non familières, que ce soit grâce à un travail imaginaire, à une perte de contrôle dans la vitesse ou grâce à tout autre processus plaçant le corps en situation de sensations inhabituelles, l'influx nerveux qui en découlera sera sans doute transmis par la formation réticulée vers le cerveau sans être inhibé. Le danseur sera alors davantage éveillé et attentif à des sensations non familières qu'à des événements habituels. Il apparaît donc important de stimuler la créativité des danseurs et de les inviter à se surprendre eux-mêmes pour que des sensations légèrement inédites émergent fréquemment.

En résumé, dans ma tentative de redéfinir le travail des sensations, je dirais donc que ce dernier s'accompagne d'un travail d'éveil à soi, d'une invitation à la redécouverte de soi et à la réactualisation constante d'une attention sensible rendue possible grâce à la formation réticulée. Le travail des sensations me semble prioriser le sentir lui-même, encore davantage que la perception, donc prioriser une conscience qui apparaît à même la sensation, à même les organes des sens, à même le système somatosensoriel et à même la formation réticulée, avant que l'information ne soit transmise au cerveau. Il s'agit d'une tentative de se rapprocher du corps *vivant* et du mouvement de la sensation, avant que celle-ci ne soit perçue et analysée par l'esprit.

Ensuite, il m'apparaît important de souligner que le développement de l'attention dans le travail des sensations présente certaines corrélations avec la pratique de la méditation. La pratique de l'attention/vigilance que l'on retrouve en méditation consiste en « un développement graduel de la capacité de présence à l'esprit et au corps » (Rosch, Thompson et Varela, 1993, p. 98-99). Il s'agit de maintenir une attention à l'expérience présente de l'être, par le biais d'une concentration, « par une focalisation détendue sur le surgissement de chaque moment d'expérience » (p. 123) rappelant, selon l'expérience que j'en ai, la pratique de non-jugement en Mouvement Authentique.

Par la pratique de l'attention/vigilance, l'attention à la pensée, aux émotions et aux sensations corporelles s'accroît considérablement au milieu de l'agitation

fondamentale que nous éprouvons normalement. [...] À mesure que les contenus de l'expérience surgissent – pensées discursives, tonalités émotionnelles, sensations corporelles –, le méditant est attentif non en s'intéressant aux contenus ou au sens du je pensant, mais simplement [...] en dirigeant son attention vers le cours interrompu de cette expérience. (p. 110-101)

La pratique de l'attention permet de se connecter avec l'expérience du moment présent, avec les pensées et avec les sensations qui émergent en soi. Toutefois, cette pratique ne permet pas de cerner complètement les sensations, qui sont toujours fuyantes, illimitées et qui « se débordent elles-mêmes » (Bernard, Nioche et Perrin, 2005, p. 4-5). La pratique de l'attention en méditation nous fait réaliser que « les pensées, les dispositions, les perceptions, les sentiments et les sensations – ne peuvent être définitivement cernées ». (Rosch, Thompson et Varela, 1993, p. 125). L'attention s'acquiert et se raffine par l'entraînement. C'est pourquoi il semble que la répétition des mêmes improvisations est essentielle au cœur du travail des sensations, car trouver une qualité de concentration, de présence à soi, de focalisation envers la sensorialité est un processus constant à renouveler et à actualiser sans cesse. Bien qu'il soit impossible de cerner complètement les sensations, nous pouvons nous « éveiller » à elles, y porter attention et accompagner leur mouvance. À cet effet, le travail des sensations s'inscrit dans une « logique du processus », c'est-à-dire dans « une logique de découverte, une logique d'un être-au-présent, c'est-à-dire qui ne décide pas de ce qu'il va advenir avant qu'il n'advienne » (Després, 2000, p. 270).

5.2. Topographie, constellation, déplacement des frontières et météorologie du corps

Un autre aspect qui se dégage du travail de la sensation, selon l'expérience vécue dans mon processus, est l'importance d'une redéfinition constante de la topographie interne du corps et de son expansion dans le monde. Il s'agit en quelque sorte de redessiner fictivement l'environnement intérieur qui le compose et de voir comment celui-ci s'étend dans le monde. Dans *Aisthesis*, les danseurs dessinaient mentalement une « carte » de leur corps, des zones corporelles qui peuvent être mises en jeu dans une section chorégraphique et de leurs propriétés qualitatives. En d'autres termes, le travail des sensations permet de « consteller » le corps, d'établir des méridiens entre les parties du corps, des lignes de force, des trajets de circulation interne, sur lesquels se situent des noyaux, des points d'attention où

la sensation s'attarde et s'amplifie. Les danseurs peuvent changer volontairement la relation entre ces points grâce à l'imaginaire et en modifier la configuration. Il s'agit de considérer certaines zones du corps comme des noyaux sensoriels, des points chauds, tels des astres, et de transformer leur interrelation. Le travail des sensations implique de questionner la forme traditionnellement statique, la cartographie prédéfinie du corps, bref de déplacer ses frontières et de redéfinir les liens entre ses éléments constitutifs. Le corps devient alors un paysage à parcourir sans cesse, un univers en expansion, à traverser par divers chemins. Par exemple, dans *Aisthesis*, lors de la section du « vent » qui devenait les « osselets », Antoine imaginait un courant circulatoire pouvant être parfois suspendu ou amplifié à certains points précis dans le corps, pour être ensuite redirigé. Les chemins traversant le corps pouvaient aussi se déployer jusque dans l'espace autour des danseurs.

En effet, nous avons mis de l'avant le fait que, dans le travail des sensations, le corps peut s'étendre au-delà de son enveloppe corporelle et déborder de ses propres frontières (au-delà de la peau qui est souvent considérée comme la limite du corps). Cette vision du corps se rapproche particulièrement des conceptions du corps de plusieurs sociétés extra-occidentales. En fait, depuis des siècles, dans plusieurs civilisations, notamment orientales et africaines, on considère que le corps « déborde » son anatomie et s'étend dans le monde, l'inverse étant réciproquement vrai. Le corps est intimement lié aux éléments de la nature, aux éléments du paysage, à son environnement et à l'univers. Chez les Indiens védiques notamment, dans l'hymne du Vêda intitulé *Le Puruṣa*, on présente l'Homme en tant que géant cosmique, dont les jambes (un quart de lui-même) constituent la terre et ses trois autres quarts forment le ciel. C'est à partir de chacune des parties de son corps que proviennent les éléments qui composent le monde, notamment le soleil, le feu, la foudre, le vent, le ciel, la terre et les orient. *Le Puruṣa*, l'Homme, se trouve donc partout et n'est pas dans les limites du corps (Notes de cours, PHI-421B *Pensées non occidentales : pensée indienne*, Jean-François Belzile, UQAM, 2009).

L'Homme a mille têtes.
il a mille yeux, mille pieds.
Couvrant la terre de part en part,
il la dépasse encore de dix doigts.

L'Homme n'est autre que cet univers,
 ce qui est passé, ce qui est à venir. [...]
 La lune est née de sa conscience,
 de son regard est né le soleil,
 de sa bouche Indra [foudre] et Agni [feu]
 de son souffle est né le vent. (Renou, 1956, p. 97)

Dans cet hymne, on souligne que l'homme déborde son « enveloppe » corporelle pour s'étendre dans l'univers. On peut également penser à certaines cultures africaines, notamment les Dogons au Mali et les Canaques de Mélanésie, qui considèrent que le corps de l'être humain a la même constitution que les éléments naturels qui l'entourent. Ces peuples désignent les parties du corps humain en utilisant des termes qui sont essentiellement associés aux végétaux. Une profonde relation unit le corps et l'arbre, la racine, la terre, les lianes...

Chez les Canaques, [...] les termes désignant les parties anatomiques et les viscères sont directement issus du règne végétal : un mot identique pour la peau et l'écorce, les os courts ou longs et le cœur du bois, les « os » enveloppants (crâne, ongle) et les coquilles terrestres ou marines, les intestins et les lianes, etc. Plus que des analogies de forme, cette correspondance traduit une profonde identité « de structure et de substance » entre l'homme et l'arbre. [...] Le corps trahit ainsi son appartenance à la vie universelle, avec la terre elle-même. (Despujol, 1992, p. 16)

Bref, dans plusieurs cultures extra-occidentales, on considère le corps comme *faisant* paysage, comme devenant l'univers en soi, comme s'étendant au-delà de ses frontières. Ces exemples me semblent illustrer comment certaines cultures vivent le fait que le corps fait chair avec le monde. À cet effet, comme cela a été mentionné dans le chapitre précédent, dans le processus de création d'*Aisthesis*, la notion de chair a servi de point de départ imaginaire pour des explorations qui visaient à déborder des frontières du corps et à prendre conscience de l'interpénétration entre le corps et le monde. Les associations corps-univers, corps-éléments, corps-paysages, m'apparaissent riches dans le travail des sensations en danse, où l'imaginaire permet de jouer avec ces correspondances chiasmatiques. Dans le travail des sensations, l'imaginaire permet de redéfinir fréquemment la topographie du corps et de son environnement, d'en redessiner la carte qualitative, d'en déplacer les frontières et celles du territoire sur lequel il se situe. L'attention du danseur se déplace à l'intérieur de

son corps et autour de lui, suivant de nouveaux méridiens et des nouvelles zones sensibles en fluctuation. Des constellations diverses, des chemins variés se recréent, se redécouvrent avec l'imaginaire. L'imaginaire dans le travail des sensations est donc rattaché « à l'être-corps tout entier, dans son dynamisme et sa sensorialité ». Il permet d' « actualiser une matérialité » du corps et de « réaliser la variation de [sa] matérialité et de [sa] sensibilité » (Després, 2000, p. 512). Il permet de moduler les substances qui composent le corps et la façon dont ce dernier se déploie dans l'environnement. L'imaginaire permet « en convoquant le sentir, [...] de faire éclater une conception ou un monde fixe, mécanique, conception cosmogonique qui investit le corps des danseurs » (p. 121). Il est ainsi possible de faire un rapprochement entre le travail des sensations et les conceptions extra-occidentales du corps. Ces dernières s'éloignent d'une vision objective du corps, prédominante en Occident, et de l'idée que le corps est mesurable et observable.

Ainsi, dans le processus de création d'*Aisthesis*, nous avons considéré que la corporéité illimitée pouvait *devenir* eau et vent, ou paysage, et qu'elle s'apparentait à une structure géologique composée de multiples couches aux propriétés diverses, changeantes et muables (Journal, 3 février 2015). La peau, les organes et les constituants du corps nous évoquaient un paysage de plis, de creux, de sillons, d'amas, d'amoncellements et de cavités, évoluant et fluctuant au gré de l'imagination. L'intérieur du corps était considéré comme un environnement composé de reliefs accidentés que les danseurs pouvaient moduler fictivement. En ce sens, dans plusieurs sections chorégraphiques d'*Aisthesis* se déroulait un travail sur la matière interne, où Antoine sculptait, façonnait, l'intérieur de son corps par des micromouvements internes. En lui se déroulait un travail désigné en analyse du mouvement selon Laban (LMA) comme l' « inner shaping » (sculpture interne), qui consiste en une « modalité de changement de forme », plus spécifiquement en une fluctuation de la plasticité de la forme corporelle (Notes de cours, DAN-7100 *Théorie et observation du mouvement*, Geneviève Dussault et Nicole Harbonnier-Topin, UQAM, 26 septembre 2013). « [Doing] inner shaping, [he was] interacting with the environment inside the body » (Madden, 1993, p. 22). Dans cet « inner shaping », Antoine mettait en évidence un « environnement interne » du corps qui se faisait modeler et qui se transformait.

Durant le processus de création d'*Aisthesis*, alors que je m'interrogeais pour savoir comment le corps peut faire chair avec le monde, avec ses éléments et ses paysages, et comment le danseur peut prendre conscience de la mouvance de la sensation, je songeais également à la « Météorologie du corps », communément appelée Body Weather (*Shintai Kisho* en Japonais). Cette pratique a émergé à Tokyo au Japon dans les années 70 suivant l'initiative de Min Tanaka, danseur de butô, et elle a ensuite été poursuivie collectivement dans une ferme située à Hakushu, à l'ouest de Tokyo (Cegarra, 2010, p. 8). Dans la pratique du Body Weather, on conçoit le corps comme « a force of nature [...] anti-hierarchic, and acutely sensitive to external stimuli » (Fuller, 2014, p. 197). En ce sens, on considère que le corps est perméable aux éléments de la nature, qu'il est pénétré par son environnement. Dans certaines explorations que propose Frank Van de Ven, un Néerlandais qui a évolué auprès de Tanaka et qui offre des stages de Body Weather, les participants sont invités à laisser « entrer » le paysage en eux :

Van de Ven talked about how the borders between our bodies and the landscape may be mediated and researched via walking. He suggested a certain openness to change in this liminal zone. He asked 'How does the landscape walk through you?' and proposed that we 'invite' the place into us. [...] The commonality of becoming a forest-like collective enabled our bodies to enter the site of the forest less cerebrally, giving way to a strong sensory experience of place. (Taylor, 2010, p. 79)

La pratique de la Météorologie du corps invite à concevoir le corps comme faisant partie d'un monde en constante évolution. Si le travail des sensations en danse s'apparente grandement au Body Weather, c'est particulièrement parce qu'il met en évidence le caractère météorologique de la sensation, c'est-à-dire sa nature mouvante et instable. Dans le travail des sensations, l'intérieur du corps, tout comme l'extérieur, peut être considéré comme un environnement qui change de climat, qui a divers types de régions, qui est caractérisé par des humeurs, des atmosphères et des ambiances. L'imaginaire à l'œuvre dans ce travail permet de simuler un environnement mouvant, externe et interne, telle une météorologie au sein de laquelle les sensations évoluent. Comme les éléments de l'univers, le corps n'est jamais stable, immobile, il est toujours animé par un processus mutationnel, à l'image des conditions météorologiques :

À l'instar du temps (au sens météorologique), les corps sont sans cesse en mouvement et en constante évolution. Cette « météorologie » joue à l'intérieur du corps, entre deux corps, entre des parties des corps ou encore en groupe. La notion de météorologie renvoie également à une certaine atmosphère et même à une cosmologie, le temps englobant la Terre dans sa totalité. La météorologie du corps est à la fois globale et, en même temps, toujours particulière. Chaque corps a ses particularités, un état donné. Les corps sont également perméables [...]. Le corps passe outre la frontière de la peau. Celle-ci fonctionne plutôt comme une membrane qui négocie les échanges entre le dedans et le dehors. Le Body Weather tire parti des analogies entre le corps et le temps météorologique. (Van de Ven, 2010, p. 9)

Bref, tout comme dans le Body Weather, l'imaginaire à l'œuvre dans le travail des sensations permet au danseur de se placer dans une circulation continue et une transformation constante. Il permet à l'interprète d'être en nomadisme sur des territoires internes et externes en constante redéfinition, des territoires et atmosphères s'établissant et fluctuant selon la mouvance de la sensation. Par exemple, c'était notamment le cas au début de la section du « vent » dans *Aisthesis*, alors qu'Antoine soulignait que ce qui se rapprocherait le plus de sa sensation, ce serait une colonne d'eau qui jaillit en lui et au-delà de son corps, comme « un geyser qui fait “plush”. Au niveau de la sensation [...], c'est vraiment quelque chose qui traverse la colonne. [...] Maintenant que tu me poses la question, je te dirais une colonne d'eau qui monte ». Dans cette section du « vent », comme à d'autres moments de la chorégraphie *Aisthesis*, Antoine prenait conscience de l'ambiance, de l'énergie, qui l'habitait et qui l'entourait à la fois : « Même si je suis dans la sensation, il y a des sensations autour, mais je suis en moi en même temps. C'est comme une énergie dans le fond, là tout autour. [...] Dans “le vent”, j'imagine que l'espace s'ouvre tout d'un coup » (Antoine, 10 février 2015). Le travail réalisé dans *Aisthesis*, qui portait sur des éléments pénétrant et environnant le corps, s'apparentait de façon significative au Body Weather. En effet, des explorations en lien avec la météorologie ont permis que les danseurs ressentent l'interpénétration et l'influence réciproque de l'environnement et du corps. Le Body Weather semble pouvoir apporter un éclairage sur le travail des sensations et cela gagnerait à être étudié davantage dans mes projets éventuels, puisque cette pratique influence de plus en plus ma démarche.

5.3. Kinesphère, Dynamosphère et Kinesphère fictive

J'aimerais maintenant revenir sur la kinesphère, la dynamosphère et la kinesphère fictive, puisque cette dernière émerge du travail des sensations, comme le souligne Bernard, et parce qu'elle m'apparaît être intimement liée à la redéfinition constante de la topographie du territoire sur lequel se trouve le danseur. Au début du processus de création d'*Aisthesis*, je souhaitais travailler autour du chiasme, de la sensation et de la kinesphère fictive. J'ai toutefois décidé d'opter pour l'« imaginaire » plutôt que la « kinesphère fictive » suivant cette interrogation : « La kinesphère fictive, qui émerge du travail de la sensation, n'apparaît-elle pas d'elle-même? Faut-il chercher à la rendre manifeste? » (Journal, 26 septembre 2014) Je m'interrogeais pour savoir si le fait de travailler sur le chiasme, la sensation et l'imaginaire ne permettrait-il pas conséquemment et inévitablement de faire émerger une kinesphère fictive qui entoure le danseur. C'est effectivement ce que souligne Bernard dans sa « théorie fictionnaire de la sensation ».

En fait, ce qui constitue la « kinesphère fictive » selon Bernard (2001), ce sont les sensations qui fluctuent alors que le danseur se meut, les postures et gestes qui résultent de son travail avec la gravité, ainsi que ses pulsions et affects (p. 120). Ainsi, « la kinesphère évidente, que l'on peut constater à l'œil nu, est re-doublée par une kinesphère fictive, beaucoup plus instable, plus mobile » (Bernard, 1993, p. 64), voire même plus perméable et non délimitée. Au fil du processus, j'ai constaté qu'en donnant certaines indications sur des qualités spatiales (par exemple, en suggérant de travailler sur « un espace caractérisé par une certaine mollesse, un espace rempli d'eau et mouvant ») (Journal, 26 septembre 2014) et en proposant certaines improvisations autour des sensations associées à des éléments (vent, eau, etc.), je visais fréquemment à faire émerger volontairement cette kinesphère fictive et à jouer chorégraphiquement sur les paramètres qui la constituent. Je cherchais en quelque sorte à ce que les danseurs prennent conscience de cette aura qualitative qui les entoure et qui découle du travail des sensations.

Avant d'expliquer ce qui caractérise la kinesphère fictive, je tiens à rappeler ce que sont la kinesphère et la dynamosphère selon Laban. Comme je le soulignais dans le chapitre précédent, la kinesphère est la « sphère d'atteinte » située autour du danseur et elle se définit

comme une zone imaginaire délimitée par la portée des membres sans qu'il n'y ait de déplacement de la base de support (Brun, Challet-Haas et Collod, 2007, p. 13). Selon Laban, la kinesphère est complétée par la dynamosphère, un pendant qualitatif qui est indissociable. Elles doivent être pensées comme des univers qui se complètent, « as interpenetrating ones » (Moore, 2009, p. 171). « À l'intérieur de la Dynamosphère, chaque direction possède un potentiel dynamique particulier et réciproquement, chaque tension dynamique se déploie préférentiellement vers certaines régions de l'espace » (Brun, Challet-Haas et Collod, 2007, p. 6). La kinesphère et la dynamosphère se situent donc dans le même espace, un espace imaginaire proche de soi, une sphère d'atteinte, qui ne s'étend pas plus loin que la portée de nos membres. En outre, la dynamosphère, cet espace psychique personnel, peut être envisagée comme un territoire individuel d'expression des pensées et sentiments. La dynamosphère « is responsible for transforming the Kinesphere into Personal Space or Territoriality » (Madden, 1993, p. 13). Les tensions dynamiques et les facteurs de l'Effort, qui prennent place dans la dynamosphère, ont été liés par Laban aux fonctions psychologiques de Jung (pensée, sentiment, intuition et sensation) (Moore, 2009, p. 155).

Laban conceptualized this psychological domain as the “inner world in which impulses continually surge and seek an outlet in doing, acting and dancing”. He called this inner world the “dynamosphere” and defined it as the “space in which our dynamic actions take place”. [...] The dynamosphere is a virtual, rather than an actual space. [...] Thus if the kinesphere has a physical geography of changing forms, the dynamosphere may be said to have a psychological landscape of shifting moods. [...] [Laban] attempted to correlate dynamic states with psychological functions, reinforcing his view of effort as a visible expression of the inner world of thought and feeling. (*ibid.*)

Durant la création de l'essai *Aisthesis*, un travail autour de la dynamosphère a été effectué (travail sur l'intériorité, l'Effort, les états, les pulsions). Toutefois, durant le processus, nous avons également constaté que le travail des sensations mettait en jeu un autre type d'espace imaginaire. À la sphère d'atteinte proche de soi (kinesphère) et à l'espace psychologique où s'expriment les pensées et les sentiments (dynamosphère), s'ajoutait également le lieu de déploiement de la sensation et de l'imaginaire; la kinesphère fictive. Là apparaît une distinction importante entre le concept de « kinesphère » de Laban et la « kinesphère fictive » de Michel Bernard. La « kinesphère fictive » définie par ce dernier

ne s'inscrit pas seulement dans l'espace rapproché autour de soi. Car il faut rappeler que la kinesphère et la dynamosphère se situent dans la spatialité proche de soi. Pour Bernard, la kinesphère fictive est l'espace imaginaire où se déploie la sensation et cet espace peut prendre des formes variées; d'infime, à très étendue ou même illimitée. En fait, cet espace n'a pas de frontières réelles, de limites spatiales, car la « kinesphère fictive » n'est pas toujours contenue et liée à l'espace proche qui entoure le danseur. Cette « kinesphère fictive » qui émerge du travail des sensations peut être à la fois située à l'intérieur et à l'extérieur du corps (près du corps ou dans un très vaste espace entourant le corps). Ainsi, selon cette idée, on peut concevoir que l'intériorité et l'extériorité ne sont pas deux entités spatiales distinctes, elles sont plutôt deux facettes du même espace. Cela pourrait s'apparenter à ce qu'Antoine désignait comme un « *mood* » interne et externe qui devenait son « aire de jeu » et qui évoquait un climat changeant, une humeur ou une météorologie animant le corps et l'environnement qui l'entourait. À cet effet, Antoine soulignait que l'espace autour de lui, dans la pénombre au début de la chorégraphie, s'apparentait à une ambiance, plus spécifiquement à un « *mood* », tout comme son espace intérieur :

Je pense que l'imaginaire, ça me crée une ambiance, ça me crée un espace de jeu. [...] Je pense qu'au début de la pièce, quand les lumières sont tamisées, ça me permet d'être vraiment à l'écoute, tu sais, dans un *mood*. Je pense que le mot anglais est bon, tu sais, *mood*. [...] En français, je dirais l'ambiance, mais l'ambiance, ce n'est pas dans le corps, c'est extérieur à toi. Mais en anglais, on dit un *mood*. Ça peut aussi bien être extérieur qu'intérieur à toi. [...] J'ai comme un *mood* autour de moi et à l'intérieur de moi aussi. C'est comme un double espace, mais c'est le même. (10 février 2015)

J'aime à penser, comme le propose Catherine Lavoie-Marcus (2011), que la kinesphère fictive est une « zone de projection » des intentions et de l'imaginaire du danseur, « une aire de jeu » (p. 79). En ce sens, la « kinesphère fictive » correspond à un espace imaginaire aux contours, à la structure, aux qualités et aux propriétés constamment modulables par le danseur. Cette « kinesphère fictive » me semble pouvoir être modulée chorégraphiquement à travers des consignes qui influent sur l'imaginaire, ainsi que par les interprètes eux-mêmes, qui peuvent jouer avec les propriétés, l'amplitude et les qualités de cette aura fictive. Ainsi, si l'on considère la « kinesphère fictive » comme une « aire de jeu »

imaginaire et une « zone de projection » aux limites modulables, on constate que les danseurs avaient souvent recours à ce type d'espace fictif et que cela alimentait le travail des sensations. Par exemple, dans le « taïchi » en duo, Myriam imaginait que la bulle énergétique qui l'entourait précédemment, lorsqu'elle dansait en solo, s'élargissait pour venir englober les deux interprètes en les isolant du public (Myriam, 31 mars 2015). De façon similaire, dans « l'animal », Antoine constatait un « dédoublement » fictif de l'espace et de lui-même, qui lui permettait de se sentir à la fois ici et ailleurs, à la fois lui-même et autre, à la fois réel et altérité fictive. Non seulement sa sensation et son être étaient dédoublés fictivement, mais il y avait aussi un lieu imaginaire qui se superposait à l'espace réel. Ce deuxième espace était sensible, non précis. Il amenait une « couche », une texture, à l'espace réel, comme une aura :

J'imagine comme deux zones, ce n'est pas que je vois mon reflet, mais je vois comme quelque chose qui apparaît. [...] Ce n'est vraiment pas clair... [...] c'est comme si ça se dessine, puis ça ne se dessine pas en même temps [...]. Je me sens dans un lieu. C'est comme si je suis dans la même pièce, c'est comme un rêve. Dans la même pièce, mais on y ajoute une couche. Il y a comme quelque chose qui va se passer là. Puis ce n'est pas moi, c'est comme mon autre moi qui est là, puis qui est comme *bébitte* en fait. [...] Ça se dédouble. Puis, [...] le plancher aussi se dédouble. [...] C'est comme si l'espace et moi-même se dédoublent. En fait, il y a comme deux lieux, mais j'ai l'impression de perdre le contrôle, puis de tomber plus dans cet autre monde. (Antoine, 1^{er} avril 2015)

La « couche » fictive qui apparaissait alors à Antoine était une zone imaginaire aux contours flous, une zone illimitée et imprécise. En d'autres termes, l'image qui lui apparaissait n'était pas comme un tableau immobile avec des signifiants et des signifiés. Il ne pouvait pas nécessairement identifier et « définir » cette image. En ce sens, l'image s'apparentait plutôt à une « virtualité » (Bernard, 1993, p. 61), c'est-à-dire d'une potentialité, qui se manifeste sous la forme d'une « altérité fictive et anonyme ». « Ce qui fait le plaisir du sentir, c'est précisément le fugace, le non-identifiable, c'est l'anonymat » (p. 62). Les fictions qui s'inscrivent dans la sensation sont donc « indépendantes de toute volonté de construction, de narration, de symbolisme » (p. 64). Dans cette optique, la kinesphère fictive est donc une sorte de zone qui n'est pas précise et dont les contours ne sont pas définis, car elle est constituée d'une « multiplicité de fictions » (p. 62) non

circonscrites et non symboliques qui viennent nourrir l'espace réel et qui le redoublent. Le travail des sensations fait donc émerger des fictions indéfinies qui permettent de qualifier l'espace et de lui donner des propriétés imaginaires. Le travail des sensations se distancie essentiellement de la narration et du symbolisme. Il me semble plutôt contribuer à mettre de l'avant des corps ouverts, fuyants, aux facettes plurielles, dans un espace fictif non identifiable, dans une kinesphère fictive illimitée.

5.4. Corporéité illimitée : kinesphère fictive, entre-deux, maai

La kinesphère fictive qui double l'espace réel dans le travail des sensations est également un liant entre les danseurs, une zone qualitative d'entre-deux où s'étend leur corporéité fictive, sensible, « dispersive » (Perrin, 2006) et illimitée. La question de l'intériorité et de l'extériorité ne se pose pas, parce que le corps n'est pas uniquement situé à l'intérieur des frontières de la peau. Une intercorporéité indéfinie, fictive et sensible lie les danseurs :

Le chiasme intersensoriel tend à imposer l'image étrange d'une corporéité illimitée, plurielle et auto-réflexive comme une sorte de chambre d'écho sans parois ou la trame réticulaire d'un filet magnétique dont les mailles fines et spécifiques ne cesseraient de se déplacer et de se substituer l'une à l'autre : dès lors, le prétendu corps biologique anatomique et physiologique de l'individu n'est que l'épiphénomène et [...] l'artefact d'une immense *intercorporéité* indéfinie qui se traduit par la résonance non seulement de mes propres impressions sensorielles entre elles et de leur double face active et passive, mais aussi de celles-ci avec la configuration hybride de celles de mes vis-à-vis. (Bernard, 2001, p. 97)

Ainsi, dans le travail des sensations, la corporéité des danseurs est considérée comme étant illimitée (Bernard, 2001) et elle s'étend dans l'espace jusqu'à rejoindre et interpénétrer celle de son vis-à-vis dans une relation chiasmatique. Dans *Aisthesis*, l'interrelation sensorielle qui s'établissait entre les danseurs était encouragée par la mise en présence de l'un et l'autre dans un espace-temps commun, dans une spatio-temporalité partagée. Ils étaient unis par un lieu (studio ou scène) et un temps (improvisation, atelier, exercice, répétition, représentation) qui permettaient que s'établisse une influence réciproque se déroulant à travers des micro-ajustements sensibles.

Dans mon travail, nous pouvons souligner que l'espace réel qui unit les danseurs est doublé d'un lieu imaginaire, la kinesphère fictive, où se déploie la corporéité illimitée. Cet espace imaginaire peut être minime ou étendu. Il n'y a donc pas de limite à cet espace fictif qui apparaît être une forme de lien, entre un danseur et l'autre, entre l'intériorité et l'extériorité, entre la corporéité et le monde qui l'entoure. La kinesphère fictive double l'espace réel, de sorte qu'elle « se confond avec, s'en détache, y revient, en même temps qu'elle s'en éloigne... » (Sibony, 1991, p. 12). « Il s'agit d'un vaste espace où recollements et intégrations doivent être souples, mobiles [...]. L'idée de frontière ou de traits, avec un dedans et un dehors, un ici et un ailleurs, paraît insuffisante » (p. 13). Cet espace « d'entre-deux » concerne « l'articulation » avec l'altérité (p. 15). Si l'on peut considérer la kinesphère fictive comme une spatialité sans frontières et comme un espace « d'entre-deux », ainsi nous pouvons dire que cela se rapproche du concept japonais suivant : le « ma », puisque : « in Japanese, "*ma*" refers to the space between » (Blackwood, 1990). Plus spécifiquement, le terme japonais *ma* correspond à un intervalle spatio-temporel « qui sépare et relie [...] ». Ce terme désigne aussi bien l'espace que le temps, considérés comme interdépendants » (Ténenbaum, 2002, p. 202). Le « ma » peut être défini comme étant : l'« intervalle naturel entre deux objets (ou plus) au sein d'un ensemble continu » ou comme un « délai naturel ou intervalle entre deux événements (ou plus) au sein d'un processus continu » (Dictionnaire des termes japonais anciens, dans Ténenbaum, 2002, p. 202). Le concept de « ma » montre l'importance de ce qui joint, lie, unit, de l'intervalle entre deux espaces, deux choses, deux moments (Ackerman, Masciotra et Roth, 2001, p. 121). Il invite à penser deux entités comme deux parties d'un même ensemble. La relation entre le corps et l'espace peut ainsi être repensée. L'espace n'est pas une zone vide que nous pénétrons :

Ainsi l'espace japonais n'est pas un vide neutre, limité seulement par des accidents, et que le corps peut occuper (au sens où on dit dans les cours de danse « Occupez l'espace ») donc modeler, selon son seul bon plaisir. C'est l'espace *entre* et *autour*, air ou atmosphère animés par un processus permanent d'échanges entre vides et pleins. (Ténenbaum, 2002, p. 202)

Dans le travail des sensations, le « ma » prend une importance considérable et caractérise la spatio-temporalité qui est mise en jeu. On pourrait dire que dans ce travail,

l'espace n'est pas vide non plus. On ne cherche pas à le remplir. L'espace lui-même habite le danseur et est réellement vécu à travers la chair. À l'image de la météorologie du corps, dans l'essai chorégraphique *Aisthesis*, « chaque corps a ses particularités, un état donné », mais il se situe également dans une spatio-temporalité plus globale et « passe outre la frontière de la peau » (Van de Ven, 2010, p. 9) en faisant un avec l'environnement qui l'entoure et avec l'autre danseur. En d'autres mots, l'espace qui habite et qui unit les interprètes s'établit comme un territoire qualitatif, comme un intervalle spatio-temporel (*ma*), et même, comme une kinesphère fictive, cette dernière devenant plus réelle que l'espace concret. L'espace imaginaire qui unit les danseurs a des propriétés qualitatives spécifiques qui conditionnent la danse. Rappelons ici l'exemple du travail qui a été réalisé sur « un espace caractérisé par une certaine mollesse, un espace rempli d'eau et mouvant » (Journal, 26 septembre 2014). Dans ce travail, l'espace n'était pas vide. Ses qualités fictives venaient moduler et influencer la danse. L'espace corporel interne des danseurs, ainsi que l'espace entre eux et autour d'eux, étaient empreints d'une atmosphère évoquant le « *ma* ».

Dans la chorégraphie, nous avons cherché à rendre visible cet espace-temps à la fois réel et fictif qui relie les danseurs, cet espace où leurs imaginaires, leurs dynamismes, leur travail sensoriel, qualitatif et énergétique se rencontrent. Les danseurs étaient invités à rester connectés à leur propre imaginaire personnel et à leurs sensations, en étant également attentifs à l'imaginaire et aux sensations de l'autre. J'ai choisi de mettre les danseurs en relation dans un même espace-temps, mais sans qu'il n'y ait d'échanges de regards ni de contacts physiques entre eux. Je cherchais à ce que leur rencontre se déroule dans une intersensorialité, dans une influence sensible réciproque, mais sans regard direct vers l'autre ni aucun contact, en espérant que cela tienne à distance une certaine narration ou une dimension sociale, souvent corrélée au regard de l'autre. Je souhaitais que cela mette en évidence un terrain qualitatif partagé, un espace fictif et sensible qui les unit, plutôt qu'un univers social ou un duo évoquant un couple. Le fait qu'ils ne se touchent jamais permettait de mettre en évidence l'espace qui les sépare et les relie, un espace où leurs imaginaires, leurs dynamismes, leur travail sensoriel, qualitatif et énergétique se rencontrent, se *touchent*. Ce choix chorégraphique visait notamment à amener les danseurs à explorer diverses formes de tactilité, autres que le contact physique, tel un toucher sonore, par exemple. En explorant

des types de toucher divergents de ceux vécus au quotidien, je cherchais notamment à ce que la chorégraphie ne représente pas de rôles sexués (il ne s'agissait pas d'un couple), à ce qu'elle ne véhicule pas des aspects relationnels à l'image de ceux que l'on retrouve dans la société. J'ai voulu éviter le toucher par *habitus* (comportement acquis, caractéristique d'un groupe social) (Larousse, 2016) et la communication directe, afin d'explorer davantage un toucher créatif et fictif, approché par le biais de l'expérimentation sensible. Ce choix chorégraphique (absence de contact direct, physique ou visuel, entre les danseurs) visait donc à mettre en scène une rencontre sensorielle et qualitative, détachée de tout univers social et d'une forme de sensibilité familière, journalière, sollicitée par habitude.

Ensuite, j'aimerais aborder un concept qui inclut le « ma », soit le « maai ». Ce dernier se définit comme étant l'harmonie qui se crée au sein d'un intervalle spatio-temporel. Étymologiquement, « maai » (間合い) signifie : « ma, spatiotemporal interval; ai, harmony » (Ackerman, Masciotra et Roth, 2001, p. 119). C'est l'art de communiquer et d'être lié avec une autre personne dans un espace-temps où une interaction se déroule. Cela est mis de l'avant en karaté, où les deux personnes en mouvement, les karatékas, ont constamment conscience de leur marge de manœuvre et de la distance qui les sépare de leur adversaire. L'espace entre eux est marqué par une certaine élasticité, une ductilité. Cet espace qui les unit est presque palpable et le lien n'est jamais rompu. « During a fight between two [...] competitors [...], maai is continuously changing, fluctuating, and oscillating. The spatiotemporal interval through which they are operationally attached is marked by extreme elasticity » (p. 127). Ce « maai » implique d'être attentif au moment présent et à l'espace qui relie : « Developing maai, therefore, is coextensive with actively working on developing the experience of being in the world » (p. 128). En fait, le corps et l'esprit sont coordonnés pour permettre une attention précise à la situation spatio-temporelle qui change à chaque instant entre les deux adversaires.

The karateka, as a being in the world is one with the context, constantly alert, engaged in the here and now. [...]. Masters do not represent the situation in their mind, but cultivate mindful readiness, or thoughtful immediacy. [...] It is there more helpful to think of cognition relative to maai in terms of an individual as a situating and situated Dasein (German: da, (t)here; sein, being). (p. 129)

Lorsque le « maai » est relativement maîtrisé, c'est-à-dire lorsqu'une distance optimale s'établit entre les deux adversaires, une synchronisation et une harmonisation s'instaurent entre eux et ils ne deviennent alors qu'un seul « corps commun » qui respire comme une seule entité au sein de l'intervalle spatio-temporel qui les unit, comme le souligne Hall (dans Ackerman, Masciotra et Roth, 2001) : « Masterful maai, that is optimal distancing, occurs when self is in synchronous, harmonized rhythm and space-time intervals with the "other", when both are constituting a single, living, breathing body » (p. 128). Le « maai » apparaît également présent dans mon approche du travail des sensations. Dans l'essai *Aisthesis*, la relation entre les danseurs était régie par des points de repère, des points de rencontre, mais également par une marge d'improvisation permettant aux danseurs de rester alertes dans le moment présent en se laissant porter par leurs sensations et de « jouer » avec la spatio-temporalité qui les unit, en étant attentifs à sa transformation. Il m'a fallu trouver une structuration chorégraphique permettant au danseur d'avoir une présence à soi, au moment présent, à la spontanéité, mais laissant également une marge de manœuvre pour qu'il puisse porter attention à l'autre danseur et à son influence sur soi. Il s'agissait donc de trouver une structure permettant aux danseurs de sentir que la spatio-temporalité qui les unissait devenait presque palpable et que le lien n'était jamais rompu par d'autres préoccupations (consignes, contraintes, *timings* avec l'autre danseur, etc.), autrement dit une structure leur donnant une marge de manœuvre afin qu'ils aient toujours conscience d'eux-mêmes et de l'autre, malgré l'absence de regards directs et de contacts physiques entre eux. La structure semi-improvisée s'est avérée probante en ce sens. Il nous a semblé qu'elle permettait autant que possible la rencontre « harmonisée » de deux corps (*maai*) qui se rejoignaient en un seul, malgré la distance les séparant, et que par le biais de cette structure, une « immense *intercorporéité* indéfinie » (Bernard, 2001, p. 97) se révélait.

Dans *Aisthesis*, bien que la chorégraphie comportait plusieurs solos et que la distance entre les danseurs était parfois amplifiée, les danseurs avaient toujours conscience de leur partenaire. Les interprètes portaient attention à l'intervalle spatio-temporel qui les unissait. Leur attention englobait l'autre danseur, même lorsqu'ils dansaient un solo, cela étant possible grâce à une forme d'élasticité de la conscience. Dans un combat martial, les deux participants se situent dans une interrelation dynamique et sont souvent orientés l'un vers

l'autre dans une certaine proximité. Bien que ces paramètres n'aient pas été conservés en tout temps dans *Aisthesis* (la distance séparant les danseurs était parfois très grande et ceux-ci se trouvaient parfois dos à dos), c'est par le biais d'une relation intersensorielle entre les danseurs et grâce à un étirement de leur conscience que leur interrelation dans le temps et l'espace était maintenue et que le « maai » se révélait. Par exemple, dans le « taïchi » qu'elle exécutait en solo les yeux clos, Myriam gardait présente à son attention la spatio-temporalité vécue par Antoine dans « le vent », qui se déroulait simultanément. Myriam soulignait qu'elle engageait beaucoup son écoute et qu'elle se demandait fréquemment : « Où est-ce qu'Antoine est rendu quand j'ai les yeux fermés ? » (31 mars 2015) afin de moduler la durée et les déplacements de sa propre danse. De façon similaire, lorsqu'Antoine était au sol dans la section de « l'épave » et que Myriam dansait au même moment le solo « mochi », il était concentré sur les quatre actions qu'il devait accomplir, mais aussi sur sa partenaire. La durée de ses quatre actions devait correspondre à la temporalité globale que Myriam proposait dans son solo intitulé « mochi » :

Je suis attentif aussi à Myriam, parce qu'on dirait que vu que j'ai un « cue » là, il faut que je « gage » mon temps. Tu sais, c'est une section où j'ai quatre actions à faire. Il faut qu'elles soient bien espacées. [...] Je ne la vois pas, mais je sens qu'elle est là quand elle fait ses sections, je l'entends aussi beaucoup. (Antoine, 10 février 2015)

En « étirant » leur conscience sensorielle pour rester connectés à leur partenaire, les danseurs, qui étaient proches ou très éloignés, établissaient un lien jamais rompu, un intervalle spatio-temporel où pouvait se révéler une corporéité illimitée commune, évoquant le « maai ». Myriam mentionnait ce lien jamais rompu : « tout au long de la pièce, j'essaie d'avoir toujours un lien avec lui, peu importe où il se situe et du fait qu'il soit éloigné, je pense que ça ouvre ma bulle à moi. [...] Donc, j'essaie d'être le plus possible proche de lui en sensation, même si on s'éloigne dans l'espace » (30 janvier 2015).

5.5. Synthèse des spécificités du travail des sensations

Pour récapituler, après l'expérience vécue dans le cadre de cette recherche-crédation, je redéfinirais le travail des sensations comme une logique impliquant une conscience vivante, expérientielle et charnelle, possible grâce au concours des organes des sens, ceux-ci étant

essentiellement illimités, et engageant également tout le système somesthésique (ou système sensoriel somatique), « du grec “*sôma*”, corps et “*aïsthêsis*”, sensibilité ». J’ajouterais que dans ce travail, les danseurs sont invités à développer une plus grande « conscience somaïsthésique » et à se rapprocher de leur corps *vivant*. Le travail des sensations, du moins celui vécu dans le processus de création de l’essai *Aisthesis*, a permis aux interprètes de développer une qualité de présence vis-à-vis les sensations qui émergeaient dans leur corps, en cherchant moins à les percevoir, mais en tentant plutôt de les vivre avant le concours de l’intellect. Par le biais d’un entraînement de lâcher-prise envers la réflexivité et la perception, un rapprochement vers le corps *vivant* a été tenté. À cet effet, l’apport de la vitesse a été probant. Également, le travail des sensations a permis aux danseurs de prendre conscience de la multiplicité de zones sensibles du corps, des zones souvent inconnues ou absentes à l’attention. Ce travail les a amenés à se concentrer sur l’endroit où les sensations émergent et naissent, ainsi que sur la nature mouvante et insaisissable du sensible. Dans ma tentative de mieux cerner le travail des sensations, je dirais également que ce dernier s’accompagne d’un travail d’éveil à soi, puis d’une invitation à la redécouverte de soi et à la réactualisation constante d’une attention sensible rendue possible grâce à la formation réticulée. L’attention s’acquiert et se raffine par l’entraînement. La répétition des mêmes improvisations est essentielle au cœur du travail des sensations, car (re)trouver une qualité de présence à soi et de focalisation envers la sensorialité est un processus à renouveler et à actualiser sans cesse, cela s’apparentant à la pratique de l’attention/vigilance en méditation.

Dans le travail des sensations, l’imaginaire permet de redéfinir fréquemment la topographie du corps et de son environnement, d’en redessiner la carte qualitative, d’en déplacer les frontières et celles du territoire sur lequel il se situe et d’accompagner par le fait même la mouvance de la sensation. En ce sens, dans le travail des sensations, nous pouvons considérer que l’intérieur du corps, tout comme ce qui l’entoure, est toujours en transformation et qu’il se présente comme un environnement. On pourrait dire que le travail des sensations met en évidence l’aspect météorologique de la sensation, son aspect climatique, mouvant, fluctuant, illimité, à l’instar du Body Weather. L’imaginaire dans le travail des sensations permet ainsi de transformer qualitativement la matérialité du corps (Després, 2000, p. 512).

En outre, le travail de la sensation permet de faire émerger une kinesphère fictive, qui est une aire de jeu et de projection, où le danseur peut laisser libre cours à son imaginaire et à ses sensations. Les qualités, les propriétés, la constitution et la forme de la kinesphère fictive peuvent être modulées, que ce soit de façon chorégraphique ou grâce aux initiatives des interprètes. Le travail des sensations fait donc émerger des fictions indéfinies qui permettent de qualifier l'espace et de lui donner des propriétés imaginaires. Il se distancie essentiellement de la narration et du symbolisme et me semble plutôt contribuer à mettre de l'avant des corps ouverts, fuyants, aux facettes plurielles, qui se meuvent dans un espace malléable, dans une kinesphère fictive. La corporéité des danseurs est considérée comme étant illimitée et elle s'étend dans l'espace jusqu'à rejoindre et interpénétrer celle de son vis-à-vis dans une relation chiasmatique. L'espace devient le lieu qui lie, qui unit, qui joint, plutôt que celui qui sépare deux entités, deux espaces, deux choses, deux moments. Il s'agit d'un espace « d'entre-deux », d'un intervalle qui n'est pas vide et que les japonais désignent avec le terme « ma ». Pour terminer, le travail des sensations met de l'avant la rencontre « harmonisée » de corps qui se rejoignent en un seul, malgré la distance les séparant, et cela évoque le « maai », alors que se révèle une « immense *intercorporéité* indéfinie » (Bernard, 2001, p. 97).

CHAPITRE VI

CONCLUSION

Au début de cette étude, je ressentais une insatisfaction face à mes propres créations, constatant que celles-ci me semblent parfois masquer paradoxalement la sensibilité que je recherche tant. Je m'interrogeais à propos de la structuration de mes œuvres et quant aux choix compositionnels auxquels je fais appel, ceux-ci me semblant parfois limiter la portée du travail sensoriel, imaginaire et créatif qui a été réalisé durant le processus de création. À partir de cette insatisfaction, j'ai entrepris cette recherche-crédation. Mieux comprendre comment je suscite, préserve et renouvelle le travail des sensations chez les interprètes et ce, à toutes les étapes de l'œuvre, depuis son amorce jusqu'aux représentations, était mon objectif. J'espérais ainsi élargir la connaissance des procédés que j'emploie en tant que créatrice. Je souhaitais créer un essai chorégraphique où la sensation serait, autant que possible, à l'avant-plan. Pour ce faire, j'ai cherché à développer une étude chorégraphique à partir de trois concepts philosophiques, soit la sensation, le chiasme et l'imaginaire (concepts clés). La question principale qui a guidé cette recherche est la suivante : Comment puis-je mettre en œuvre les concepts de sensation, de chiasme et d'imaginaire, issus de la « théorie fictionnaire de la sensation » de Michel Bernard, dans ma création chorégraphique *Aisthesis*? J'ai donc cherché, dans le cadre de ce mémoire-crédation, à amener deux interprètes, Myriam Tremblay-Quévillon et Antoine Turmine, à explorer la sensation, le chiasme et l'imaginaire, par le mouvement dansé. Conséquemment, le cadre théorique qui a été retenu pour cette recherche est la « théorie fictionnaire de la sensation » de Michel Bernard, une théorie issue du livre *De la création chorégraphique* (2001) qui a été ébauchée à partir de 1971. Bernard y développe et interprète la théorie chiasmatique de la sensorialité merleau-pontyenne.

Dans la pratique en studio, j'ai abordé le concept le chiasme, que Merleau-Ponty décrit dans *Le Visible et l'invisible* (1964) comme un entrelacs ou une réciprocité entre deux entités. Ce sont surtout les chiasmes intrasensoriel et intersensoriel, définis par Bernard, qui ont été à la source de plusieurs explorations dansées dans ma recherche-crédation, au fil desquelles les danseurs ont pris conscience de la possibilité de « vivre » plusieurs sens en même temps. Ensemble, nous avons cherché à ce qu'ils développent une attention accrue et un état d'« éveil » face à leur sensorialité, autrement dit une forme d'« écoute sensorielle » se présentant comme une ouverture, que j'ai nommée un peu plus tard « conscience *somaisthésique* ». Lors de l'analyse des résultats, j'ai repéré les différentes explorations et stratégies qui ont permis de mettre de l'avant la nature chiasmatisque de la sensorialité durant le processus de création. Parmi celles-ci, notons des improvisations inspirées du Mouvement Authentique se déroulant les yeux fermés, d'autres valorisant un travail sur l'écoute, puis des explorations autour de divers imaginaires, comme la chair (interpénétration entre le corps et le monde) et le déplacement fictif des frontières corporelles.

Ensuite, nous avons vu que le second concept retenu pour cette recherche, soit l'imaginaire, s'inscrit *dans* la sensation elle-même (Bernard, 1993, p. 61). L'imagination à l'œuvre dans ma recherche ne correspond pas à l'imitation et à la reproduction d'images mentales fixes et stables, elle est plutôt caractérisée par une mobilité et a un pouvoir transformatif. Avec l'analyse des résultats, nous avons vu que l'imaginaire était un outil effectif pour alimenter ou amplifier la sensation et qu'il accompagnait la nature mouvante de cette dernière. L'imaginaire a permis de moduler les qualités de mouvement, de faire évoluer les sensations et de transformer les substances qui composent le corps, tout comme son environnement. De nombreux types d'imaginaires ont été convoqués au sein du processus. Ceux-ci étaient à la fois travaillés collectivement, chorégraphiquement et individuellement par les danseurs. Cette recherche a permis de mettre en évidence la superposition et la sédimentation des différentes couches imaginaires au sein du travail, celles-ci se déposant par strates et s'accumulant telles des pistes d'accès vers la sensation.

Puis, dans le chapitre des résultats, j'ai pu cerner les stratégies créatives et les procédés de structuration chorégraphique employés dans ma pratique orientée autour d'un

travail des sensations (la sensation étant le troisième concept retenu dans cette étude). Au fil du processus, j'ai pris conscience de l'importance de varier la composition dynamique des diverses sections que comprenait mon œuvre chorégraphique. Pour ce faire, j'ai effectué un travail portant sur des « étapes » et des « stations ». Débuter assez tôt la structuration de mon œuvre et lui accorder une place plus grande dans l'ensemble de mon processus a également été un constat important (en rapport avec mes créations antérieures). J'ai réalisé qu'il était bénéfique de bouleverser et d'agiter, durant une plus longue période de temps, les éléments composant l'œuvre, afin de pouvoir les considérer sous différents angles, avec des approches et points de vue multiples. L'« attention flottante » (Laplantine, 2010, p. 18) s'est révélée probante en ce sens. Également, faire intervenir plus tôt dans le processus des personnes extérieures au projet a été extrêmement bénéfique, avant que ne débute la structuration de l'œuvre et avant que je n'aie plus la possibilité de secouer et de questionner mon travail.

Finalement, dans le *Chapitre V- Discussion*, j'ai cherché à redéfinir le travail des sensations en mentionnant que celui-ci implique une « conscience *somaisthésique* ». J'ai également approfondi le fait que ce type de travail permet de faire émerger une kinesphère fictive, un espace imaginaire aux contours, à la structure, à l'amplitude, aux qualités et aux propriétés constamment modulables. J'ai souligné que cet espace me semble pouvoir être nuancé chorégraphiquement, ainsi que par les interprètes eux-mêmes. Par la suite, j'ai approfondi l'idée que dans une approche *aïsthésique*, la corporéité des danseurs peut être considérée comme étant illimitée. Effectivement, une intercorporéité indéfinie unit les danseurs dans une relation chiasmatique (Bernard, 2001, p. 97). Un dialogue intersensoriel prend forme dans un échange spatio-temporel, dans un espace-temps, un intervalle nommé « maai » qui s'établit comme un « entre-deux ».

Une limite importante de cette étude est le fait qu'au sein de cette recherche, j'ai cherché à élaborer un savoir à partir d'une réalité subjective et singulière, à partir de phénomènes éphémères difficiles à cerner et à circonscrire. Les traces que laïssent la danse sur vidéo, sur papier et dans le corps, ne sont que des parcelles d'une réalité complexe. En ce sens, une limite de la recherche a été de cerner dans un regard global la création artistique

et les phénomènes vivant à l'œuvre afin d'en construire une interprétation au sein d'un texte. Devant la complexité des phénomènes à l'œuvre dans la création et face à l'immense quantité de données recueillies (500 captations vidéo, 250 pages de notes et six entrevues), j'ai dû prioriser des éléments, stratégies et aspects prépondérants ou récurrents et faire des choix afin de faire ressortir les éléments essentiels. Un défi posé par cette démarche est de s'assurer que la construction de sens ne soit pas biaisée par des aspirations personnelles qui viendraient « dénaturer ou surinterpréter l'objet de l'analyse » (Bruneau et Villeneuve, 2007, p. 49). À cet effet, j'ai eu recours à la validité référentielle pour corroborer mes résultats (voir sect. 3.6).

Dans le cadre de cette recherche-crédation, j'ai été confrontée à la différence de nature qui existe entre le projet de création artistique et la recherche théorique. La danse, qui joue dans le poétique, l'irrationnel, l'illimité, la sensation, l'imaginaire et le qualitatif, conduit à des interprétations multiples et diverses. Elle se distingue essentiellement de la recherche théorique. Effectivement, cette dernière requiert un langage rationnel, plutôt objectif, et vise le développement d'un discours dont les interprétations sont confluentes (Laurier et Gosselin, 2004, p. 171).

Une autre limite de cette recherche est l'applicabilité relative des observations réalisées au sein de l'étude à d'autres contextes. Ma recherche, qui découle d'un approfondissement de ma propre approche chorégraphique, présente des réflexions qui sont corrélées à l'expérience vécue au sein du processus de création *Aisthesis*. Les conclusions avancées dans cette recherche qualitative découlent donc d'expérimentations « idiosyncratiques » (Tousignant, 1993, p. 4). Malgré cette réalité, je vise tout de même à ce que cette recherche propose des pistes réflexives et suscite des résonances chez d'autres artistes en danse qui portent attention au travail des sensations. Je ne propose pas ici des conclusions et des outils créatifs universels ou généralisables, mais j'espère plutôt que les idées abordées seront réinvesties, poursuivies et développées par d'autres créateurs au sein de leur démarche artistique.

En ce sens, je n'ai probablement pas couvert toutes les modalités philosophiques et épistémologiques des concepts explorés – la sensation, le chiasme et l'imaginaire –, mais je les ai plutôt approfondis par le biais de la pratique artistique dans une expérimentation sensible et créative. Je me suis concentrée plus spécifiquement sur la pensée philosophique de Bernard (2001) et Merleau-Ponty (1964), ainsi que sur les liens théorie-pratique proposés par Després (2000). Il s'agit donc d'une étude qui ne prétend pas aborder toutes les dimensions du travail de la « sensation », mais qui en aborde plusieurs facettes. J'ai volontairement décidé de ne pas aborder (ou très peu) le chiasme parasensoriel et le méta-chiasme dans le cadre de cette recherche, afin de me concentrer davantage sur les deux autres chiasmes qui étaient plus probants dans cette étude.

Malgré les limites de l'étude mentionnées précédemment, nous pouvons à présent dégager l'originalité de cette recherche et établir des liens entre l'état des lieux et les perspectives futures. Il m'apparaît que la contribution de mon projet à l'avancement des connaissances est d'amener un point de vue plus expérientiel sur la théorie de Bernard, un regard « chorégraphique » surgissant du terrain pratique de la recherche, bref un point de vue qui n'est pas exclusivement de l'ordre de la réflexion théorique, mais qui émerge d'une recherche créative et autopoïétique.

Par le biais de cette recherche, j'ai également tenté de prolonger et de poursuivre des propositions amenées par Aurore Després dans sa thèse intitulée *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : logique du geste esthétique* (2000). Notamment, je me suis intéressée à étudier la mouvance de la sensation, l'implication de l'imaginaire dans ce travail, le « sentir » versus le « perçu », ainsi que l'« éveil sensoriel » que j'ai dénommé « conscience *somaisthésique* ». J'ai plus particulièrement tenté de présenter un regard personnel sur les spécificités du travail des sensations, c'est-à-dire que j'ai cherché à amener un point de vue chorégraphique et interne à un processus. Ce faisant, j'ai analysé les stratégies de travail utilisées au fil de la création de l'essai *Aisthesis* afin de contribuer à ce champ d'étude par le biais d'un regard d'une artiste créatrice en danse. J'ai proposé un regard pratique et concret sur les stratégies de travail et les procédés de structuration

chorégraphique efficients dans le travail des sensations, pour approfondir par l'expérience même des pistes théoriques en les vivant *charnellement* dans un processus.

D'autres chercheurs (Gaudet, 2012; Filion, 2009) se sont aussi penchés sur le concept philosophique de sensation et sur sa prise en considération dans la création chorégraphique, mais davantage selon l'angle réflexif de Deleuze. J'ai pour ma part proposé une intégration pratique de ce concept, ainsi que de l'imaginaire qui y est corrélé, selon la pensée de Bernard et de Merleau-Ponty, afin de proposer des pistes réflexives et pratiques sur le travail des sensations, des pistes pouvant interpeler et susciter des échos chez d'autres artistes en danse dont le regard se porte sur la dynamique « fictionnaire » de la sensorialité, ainsi que sur sa nature chiasmatisque.

En termes de perspectives futures, il serait intéressant que la recherche en danse se penche sur une mise en parallèle et un dialogue entre les considérations deleuziennes, merleau-pontiennes et *bernadiennes* sur la sensation, et ce, au sein d'une même d'une recherche-crédation, dans la pratique. Également, le chiasme parasensoriel et le métachiasme, moins abordés ici, gagneraient à être étudiés dans le cadre d'une recherche chorégraphique. En outre, lors de l'analyse des résultats et de l'écriture de la discussion de cette présente recherche, il m'a semblé que ce serait probant d'apporter un éclairage par le biais des neurosciences sur la création d'une œuvre chorégraphique imprégnée d'un travail des sensations. Cela permettrait de mieux saisir les spécificités physiologiques impliquées dans ce travail en danse, de préciser les mécanismes en jeu lors de l'émergence de la sensation dans le corps de l'interprète, de définir physiologiquement le phénomène de la mouvance qui l'accompagne, de préciser les zones sensibles du corps particulièrement sollicitées dans ce travail, puis de définir davantage comment le travail des sensations met en cause une dynamique d'oscillation entre la sensation et la perception, particulièrement lorsqu'une œuvre est en cours de structuration.

En guise d'ouverture, j'aimerais proposer une réflexion sur le type de réception que peut susciter une œuvre chorégraphique qui a pris pour point de départ le travail des sensations. Il m'apparaît intéressant de penser, avec Glon (2006, p. 25), qu'« entre la

sensation et le sens, le ressenti intime et le donné à percevoir, la production d'images du corps [au sein du travail des sensations] invite à dépasser les clivages pour interroger plutôt la façon dont la sensation fait sens, et dont le ressenti lui-même est perceptible. ». En ce sens, j'entretiens le fantasme que le travail des sensations puisse trouver écho chez le spectateur et qu'il puisse solliciter un mode de réception de l'œuvre qui serait particulièrement générateur de sensations, plutôt que d'idées, c'est-à-dire un mode qui impliquerait chez le spectateur, en plus de la vue et de l'empathie kinesthésique, sa sensorialité en entier, révélant par le fait-même la nature chiasmatique de la sensorialité, ainsi que le chiasme qui existe entre l'œuvre et le public. Je souhaiterais ainsi que le travail des sensations amène le spectateur à pénétrer au cœur du méta-chiasme, à le vivre davantage, celui-ci liant l'expressivité et la corporéité dansante de l'interprète avec le regard « charnel » de celui qui découvre la danse (le méta-chiasme sous-tend l'intercorporéité). Le commentaire d'un spectateur, à la fin de la représentation du 22 mars, me laisse espérer et croire que l'œuvre a pu être reçue ainsi par certains spectateurs. Son commentaire suivait une explication sur le concept de « chiasme », que j'avais tenté de définir pour le public. Ce spectateur soulignait qu'en regardant la danse, il était surtout porté à l'écouter, et que vers la fin du spectacle, il voyait enfin la danse en entendant les danseurs parler :

C'est intéressant ce que tu dis, parce qu'on est vraiment dans l'écoute. On écoute les danseurs presque tout le long, puis à la fin, quand il se met à parler, c'est comme si on les voyait pour la première fois. Puis, c'est à la fois paradoxal, mais c'est vraiment la sensation que j'ai eu en y repensant. (Commentaire d'un spectateur. Journal, 22 mars 2015)

En ce sens, j'espère que le travail des sensations, qui me semble révéler « la façon dont la sensation fait sens » (Glon, 2006, p. 25) et rendre manifeste la « propre poétique [de la danse qui est] immanente à sa seule praxis sensorielle, ce qui, comme le dit Valéry, la rend 'infinie' » (Bernard, 2001, p. 100), puisse atteindre le spectateur en provoquant chez lui des sensations plutôt que des idées et en l'amenant en résonance intersensorielle, chiasmatique, avec l'œuvre. Personnellement, en tant que spectatrice, lorsque j'assiste à une œuvre et que celle-ci provoque chez moi un bouleversement, c'est souvent parce que ma

sensorialité devient alors « à l'affût » et éveillée *dans* l'œuvre et que je me sens portée par mes sensations.

*C'est alors que mon corps tressaille de façon microscopique.
 J'entre dans un nouveau territoire de résonance, en écho avec l'œuvre.
 Je suis en processus de contamination et d'échange.
 Tout mon être s'abandonne, s'infecte.
 Mon corps devient nomade, il se décolonise et se déterritorialise.
 Il échappe à l'assignation.
 Il rêve, il est en déroute, en flottement.
 Il s'enfuit de son cadre.
 Mon corps vibre, s'insère dans l'œuvre et y résonne.
 Il s'abandonne à elle, se détend en elle, erre en elle.
 Des échos, des bribes, des reflets, des miroitements, des réverbérations émanent.
 Je suis en interpénétration, en réciprocité et en réversibilité.
 Je suis au cœur d'une relation chiasmatique.
 Mon corps, mes sensations, s'insèrent dans l'œuvre.
 Comme l'œuvre s'insère et se répand en moi.*

(Inspiré d'un travail réalisé dans le cadre du Cours : DAN-751A *Réception de l'œuvre chorégraphique*, Katya Montaignac, UQAM, décembre 2013)

APPENDICES

APPENDICE A

EXEMPLE DE QUESTIONS DES GUIDES D'ENTREVUE



Titre du projet de recherche : *Chiasme, sensation et imaginaire dans la création d'un essai chorégraphique Aisthesis*
 Nom de la chercheuse : Josiane Fortin, étudiante à la maîtrise en danse (3723). Contact :

Guide d'entrevue destiné aux entretiens avec les interprètes du projet de recherche-crédation

1. Comment tes différents sens (vue, toucher, ouïe, olfaction, goûter et kinesthésie) interviennent-ils lorsque tu es en mouvement à *tel* moment ou lors de *telle* activité?
2. a) Quels moments ou actions t'ont semblé convoquer particulièrement des sensations?
 b) Pourquoi, selon toi?
3. a) Quelles sont les sensations qui ont émergé en toi lors de *telle* improvisation?
 b) Comment décrirais-tu cette (ou ces) sensations?
4. À quoi es-tu attentive lorsque tu éprouves *telle* sensation?
5. Comment ton imaginaire est-il sollicité dans *telle* activité ou à *tel* moment?
6. Selon toi, comment s'articulent l'imaginaire et la sensation au sein de *telle* activité?
7. À quelles stratégies, ressources, sensations et habiletés fais-tu appel pour investir l'espace imaginaire autour de toi?
8. Comment décrirais-tu la façon dont tu investis l'espace qui t'entoure à *tel* moment ou lors de *telle* activité?

Note : Ce guide d'entrevue constitue un modèle de référence. Suivant le déroulement du projet, il se pourrait que la chercheuse module et adapte certaines questions afin de cibler plus précisément des éléments à l'étude.



Titre du projet de recherche : *Chiasme, sensation et imaginaire dans la création de l'essai chorégraphique Aisthesis*
 Nom de la chercheure : Josiane Fortin, étudiante à la maîtrise en danse (3723). Contact :


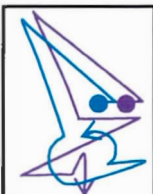
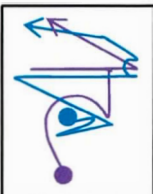
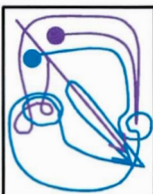
Guide d'entrevue destiné aux entretiens avec la conseillère artistique du projet de recherche-création

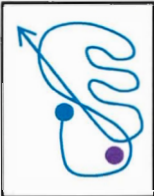

1. a) Quels moments t'ont semblé particulièrement convoquer des sensations?
 b) Pourquoi, selon toi?
2. Comment sont sollicités les différents sens (vue, toucher, ouïe, olfaction, goûter et kinesthésie) au sein du projet chorégraphique à ton avis?
3. Comment décrirais-tu la façon dont le danseur investit l'espace qui l'entoure?
4. Comment l'imaginaire est-il sollicité au sein du projet selon toi?
5. Comment s'articulent l'imaginaire et la sensation au sein du projet chorégraphique selon toi?
6. a) Repères-tu, au sein de ce projet, des stratégies et des procédés chorégraphiques qui t'apparaissent mettre de l'avant les sensations que vit le danseur?
 b) Si oui, quels sont-ils?
 c) Comment les décrirais-tu?
7. Comment la démarche chorégraphique ou l'œuvre laisse-t-elle place (ou non) à la sensibilité et la créativité du danseur?



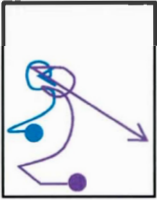
Note : Ce guide d'entrevue constitue un modèle de référence. Suivant le déroulement du projet, il se pourrait que la chercheure module et adapte certaines questions afin de cibler plus précisément des éléments à l'étude.

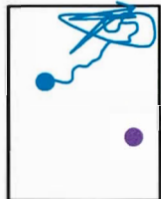
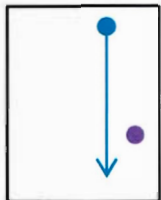
APPENDICE B

SPÉCIFICITÉS DES SECTIONS CHORÉGRAPHIQUES

Titre de la section chorégraphique et durée approximative	Principaux éléments travaillés	Images	Structure	Utilisation spatiale ● Antoine ● Myriam
1. LE DIALOGUE (duo) (10 minutes)	<ul style="list-style-type: none"> • connexion au souffle, principalement dans le plan sagittal, travail sur le flux de forme • travail sur une succession d'images rapides / images qui se transforment • oscillation entre deux pôles : réceptivité versus activité • alternance entre l'écoute des sensations de l'autre interprète et l'entrée en action individuelle (mise en action qui s'appuie sur la mouvance de ses propres sensations) • temporalités et Efforts variés 	<ul style="list-style-type: none"> • écriture à l'ordinateur • souris de laboratoire • boule d'énergie • tirer un fil • doigt qui pointe l'espace de façon confuse • le pied qui cherche • tam tam • marche recroquevillée • mains d'animal • <i>rocking</i> • glissade du philosophe • jeu de rythme • le saccadé • la moto • spasmes minimalistes • avaler la sensation 	<ul style="list-style-type: none"> • dialogue ou échange • La danse se développe telle une discussion en mouvement (alternance inégale entre la durée de mise en mouvement d'un danseur puis de l'autre interprète) • variations très fréquentes de temporalité, succession de phrases diversifiées • grande variabilité de l'emplacement des accents dans les phrases dansées • contrepoint spatio-temporel • oscillation entre deux pôles : réceptivité versus activité 	<ul style="list-style-type: none"> • Déplacements nombreux et principalement linéaires (schémas en ordre chronologique) <p>a) </p> <p>b) </p> <p>c) </p>
2. LE COUTEAU (duo) (4 minutes)	<ul style="list-style-type: none"> • pression de la main sur la cuisse (explorations tactiles), jusqu'à ce que la force cède et que le mouvement se répercute dans le reste du corps • se toucher soi-même et être touché par soi : chiasme intrasensoriel • dialectique de l'entre-deux (passivité et activité) : amener les danseurs à être attentifs à la fois au fait qu'ils sont « sujets » et « objets » du toucher, de la sensation 	<ul style="list-style-type: none"> • bras-couteaux qui fendent l'air en tournoyant • image de fin du monde; derniers efforts • film de guerre • mode de survie • noyaux • vortex • magnétisme 	<ul style="list-style-type: none"> • zones spatiales spécifiques (noyaux ou vortex) associées à des qualités distinctes, c'est-à-dire des zones qui peuvent fluctuer, se déplacer et cohabiter simultanément • zones spatiales animées par un magnétisme, une dynamique tranchante ou une dynamique spiralee et tourbillonnante 	<ul style="list-style-type: none"> • Déplacements amples et courbes pendant la majeure partie du « couteau », mais les derniers trajets sont davantage linéaires 

	<ul style="list-style-type: none"> • vélocité et répétition • laisser-aller, lâcher-prise • partage d'une énergie commune, magnétisme • tournoiement amplifié par la vitesse • porter attention au bruit généré par les bras qui fendent et tranchent l'air 		<ul style="list-style-type: none"> • partage d'un territoire qualitatif, d'une cartographie sensible • danseurs qui ne sont pas nécessairement situés dans la même zone et dans la même qualité tout à fait simultanément 	
<p>3. LE VENT et LES OSSELETS (Antoine)</p> <p>en même temps que :</p> <p>LE TAÏCHI (Myriam) (5 minutes)</p>	<p>Antoine :</p> <ul style="list-style-type: none"> • travail sur la qualité coulante et fluide de l'eau à l'intérieur du corps et sur le flottement avec l'air • changements de qualités à l'intérieur, à la surface et autour du corps (interrelation entre l'intériorité et l'extériorité) • peau comme surface poreuse, comme lieu de passage • travail sur le système osseux et sur la disparition de ce système • mode « comparatif » de sensations, qualité fluide à désarticulée • se remémorer les sensations vécues lors du contact avec des objets (jeu d'osselets notamment) <p>Myriam :</p> <ul style="list-style-type: none"> • se laisser porter par l'air (flottement interne et externe) • sensations internes de douceur, de légèreté, de flottement, d'apaisement • éviter les tensions musculaires et articulaires • lenteur : sentir chaque petite « parcelle » de soi et chaque petite particule du corps, sentir la respiration 	<ul style="list-style-type: none"> • colonne d'eau qui jaillit à l'intérieur du corps, qui monte, comme un geyser qui traverse la colonne • imaginaire des éléments (eau et vent) • petits osselets • système osseux • ouverture de la peau, élargissement des pores • Séance de taïchi sur le bord de l'eau au lever du soleil 	<ul style="list-style-type: none"> • Myriam joue le rôle de « pôle magnétique » face à Antoine • contraste : Myriam est statique pendant plusieurs minutes, puis elle effectue un seul déplacement linéaire, tandis qu'Antoine effectue de nombreux trajets amples, courbes et sinueux. 	<p>Tout d'abord, Antoine effectue des déplacements majoritairement courbes pendant que Myriam reste sur place.</p>  <p>Puis, Antoine continue de se déplacer selon des lignes courbes et sinueuses, pendant que Myriam se déplace selon un trajet linéaire.</p> 

<p>4. LE TAÏCHI (duo) (3 minutes)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • grande lenteur, bras jamais totalement tendus • mouvement incessant et continu • ralentir, suspendre et « oublier » véritablement le temps • se mouvoir pendant près de trois minutes au ralenti en sollicitant principalement la force musculaire des bras et du haut du corps de façon intensive (tension élevée) • concours de tous les sens pour être à l'écoute 	<ul style="list-style-type: none"> • force invisible nommée « kameha », inspirée de <i>Dragonball</i> • bulle énergétique • « moment d'étirement » 	<ul style="list-style-type: none"> • épuration spatio-temporelle • aucun déplacement, aucun accent, temps étiré, mouvement continu et incessant • partager une sensation mutuelle, commune et se nourrir • duo 	<p>Le duo « taïchi » ne comporte pas de déplacements.</p> 
<p>5. LE MOCHI (Myriam)</p> <p>en même temps que :</p> <p>L'ÉPAVE (Antoine)</p> <p>(3 minutes)</p>	<p>Myriam :</p> <ul style="list-style-type: none"> • qualité de relâchement • danse sans « os » (disparition fictive du système osseux) • « détente » des systèmes musculaire et articulaire • Chercher autant que possible le contact avec le sol, « fondre » dans le sol • Transformation de la matière corporelle <p>Antoine :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Laisser le regard « s'épaissir » charnellement et se déplacer dans le corps (le corps devient l'organe qui « regarde ») • dépôt du poids du corps, comme une épave, sans tension musculaire 	<ul style="list-style-type: none"> • corps ayant la texture d'un « mochi » (petit gâteau au riz japonais qui offre peu de résistance et qui est spongieux) • Systèmes osseux, articulaire, musculaire • épave 	<ul style="list-style-type: none"> • contraste : <p>Myriam effectue de nombreux déplacements et a recours à la vélocité, tandis qu'Antoine se meut dans une danse épurée sur le plan spatio-temporel</p>	<p>Myriam se déplace généralement de façon sinueuse, d'abord avec des trajets courbes, puis en suivant une ligne brisée imaginaire. Quant à Antoine, son emplacement sera fixe durant « l'épave ».</p> <p>La ligne pointillée indique une transition.</p> 
<p>6. L'ÉCOUTE (duo) (4 minutes 30 sec.)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Tout d'abord, Antoine écoute Myriam et réagit avec des mouvements infinitésimaux • Puis, en étant face à un mur, Myriam cherche à « sentir » (avec l'ouïe et la kinesthésie surtout) les mouvements d'Antoine qui est situé derrière elle 	<ul style="list-style-type: none"> • Tactilité du silence • Ouïe « allumée » • Intersensorialité • Affaissement 	<ul style="list-style-type: none"> • Absence de contact visuel • Action/réaction • Dialogue • Écoute sensorielle 	

	<ul style="list-style-type: none"> • Antoine explore l'immobilité active, la tactilité du silence et la sonorité du mouvement 			
7. L'ANIMAL (Antoine) (3 minutes 30 sec.)	<ul style="list-style-type: none"> • courant électrique qui circule à l'intérieur selon différents trajets internes et petits points où la sensation s'attarde • marche confuse : agitation excessive de la tête (ainsi que de l'oreille interne et du système vestibulaire) qui génère un stade d'hypersensibilité, une désorientation, une déséquilibration • perte des repères visuels et spatiaux, par des mouvements excessivement rapides et répétitifs, avec une réorientation constante de la position de la tête pour atteindre un état d'hébétéude • rapidité et répétition • perdre le contrôle, quitter le mental et « s'obliger » à être dans la sensation 	<ul style="list-style-type: none"> • courant qui circule et qui active la tonicité à certains points, résistors • autre personnalité qui prend le dessus; personnages de <i>Spiderman</i> et du prince dans <i>La princesse Mononoke</i> (leurs corps sont recouverts d'une substance qui les amènent à se transformer en créatures aux traits exacerbés) • allers-retours entre le « soi » réel et le « soi » fictif • « dédoublement » fictif de l'espace et de soi-même, se sentir à la fois ici et ailleurs, à la fois soi-même et autre, à la fois réel et fictif, imaginer une « couche » ou texture qui s'ajoute à l'espace réel, comme une aura 	<ul style="list-style-type: none"> • équilibre entre des moments rapides où Antoine peut se perdre dans la vitesse et dans l'imaginaire versus des moments d'arrêts soutenus qui lui permettent d'être attentif au moment présent • trajets indirects, sinueux et allers-retours effectués en ligne droite, près des murs • l'espace relativement restreint à l'arrière-scène, du côté cour, vise à renforcer le confinement, la désorientation et la confusion qu'Antoine explore à travers sa danse 	<p>Antoine est confiné à l'espace à l'arrière-scène et il effectue des déplacements sinueux et des allers-retours, alors que Myriam est allongée au sol à un emplacement fixe.</p> 
8. LES PAROLES (duo) (2 minutes 30 sec.)	<ul style="list-style-type: none"> • partager les sensations en les nommant oralement • porter attention au temps présent et utiliser des temps de verbe à l'indicatif présent • parler au « je », éviter autant que possible les pronoms à la troisième personne, les « il ou elle », qui désignent l'expérience comme extérieure à soi • diminuer la récurrence des termes « il y a » ou « quelque chose » 	<ul style="list-style-type: none"> • tunnels et canaux internes, courant qui circule, balle interne • volume des pores qui augmente, activation de toutes les cellules • peau qui devient les yeux 	<ul style="list-style-type: none"> • épuration spatio-temporelle et intimité • Antoine effectue un déplacement linéaire jusqu'à l'avant-scène, en se rapprochant du public afin d'accroître l'intimité avec celui-ci, tandis que Myriam se situe relativement près. 	<p>Antoine suit un trajet linéaire pour avancer vers l'avant-scène, tandis que Myriam ne se déplace pas durant « les paroles ».</p> 

APPENDICE C

THÉORISATION ANCRÉE : CODIFICATION

Exemple d'identification réalisée dans le cadre d'une entrevue avec Antoine Turmine (cela donne un exemple de codification qui a été réalisée avec les retranscriptions des entrevues et avec les notes inscrites dans le journal de pratique, puis de passage vers la catégorisation).

J'ai une intention, mais on dirait que le fait de rajouter une respiration, je ne suis pas obligé d'avoir cette intention-là. Puis ça l'habite dans le fond, tu sais, on dirait que tu sens le parcours parce qu'il y a un parcours de l'air. En tout cas, c'est un toucher de l'intérieur, on pourrait dire.

c) J : Et dans le vent?

A : Dans le vent, c'est un peu la même chose aussi. Je prends un temps pour moi. Il y a vraiment un temps où je me dépose. Je prends le temps, tu sais surtout au début, le moment où ça part des jambes puis ça tombe dans les bras. Je sens vraiment quelque chose me traverser. Puis, je pense que ça permet de me reconnecter avec la terre. Il y a une connexion qui se fait. C'est comme un scan dans le fond. Ça scan le corps, puis ensuite, et bien, mon attention s'en va là, puis là je pars. Puis ensuite, vu que je recherche une sensation que j'ai déjà vécue, tu sais, qui est comme les petites particules d'air. J'essaie toujours d'aller là-dedans, puis ça tombe dans une désarticulation.

J : Et puis pourquoi, pour toi, c'est un moment qui permet particulièrement de convoquer des sensations?

A : Et bien, parce que...c'est ça; vu que je suis comme à la recherche d'une sensation, il y a quelque chose qui se passe. En fait, je pense que je vis tout le temps dans les sensations, sauf qu'à ces moments-là, vu que je suis comme « à la recherche de », je suis beaucoup plus à l'écoute de ces sensations-là. Ça fait que peu importe ce qui va arriver, et bien, je vais le considérer comme une sensation qui est valable, tu sais, que je peux dire « ok, je porte une attention à ça, ok, où est-ce que la sensation se passe, qu'est-ce que ça me procure, puis est-ce que c'est bon ou mauvais? ». Tu sais, ce dialogue est là. Puis là, je fais « ok, où est-ce que je peux pousser pour la transformer cette sensation-là. Je joue avec en fait.

J : Pourquoi, pour toi, est-ce un moment qui te permet particulièrement d'être attentif à tes sensations? Qu'est-ce qui est différent par rapport à une autre partie? Pourquoi as-tu nommé ce moment-là spécifiquement? Quelle est la raison?

A : Et bien, je dirais, ce moment-là, c'est un solo. Et bien Myriam fait quelque chose d'autre en même temps, mais je peux me permettre d'avoir une liberté, ça fait que si je ne trouve pas forcément la bonne sensation, je peux répéter deux fois le même mouvement ou prendre plus moi temps pour un truc, puis là, je la retrouve. Ça me permet d'être vraiment dedans.

d) J : Et les osselets?

A : Les osselets, il y a quelque chose d'intéressant, parce que dans les autres, je me retrouve toujours dans une dynamique de mouvement. Dans les osselets, il y a un passage, une transition entre deux dynamiques. Puis ce passage-là, on dirait que ça clarifie mes dynamiques. Ça fait que ça clarifie aussi les sensations, parce que le passage fait que : ok, voici la différence de sensation au niveau du mouvement. Et bien en fait, admettons si je fais un mouvement qui est ultra fluide, il y a certains trucs que je ne me rends plus compte, des sensations qui sont comme, on va dire, neutres, mais en fait qui ne sont pas neutres, parce qu'elles sont teintées de cette dynamique-là, puis dès que je tombe dans l'autre qui est plus désarticulée, et bien, on dirait que vu qu'il y a une transformation de ce segment de sensation, mais ça dit : ah bien, finalement, oui, tu avais une sensation à ce moment-là. Ça fait que j'entre comme dans un mode comparatif de sensations.

Commentaire [JF8]:

Souffle : toucher intérieur

Travail sur la respiration et début en lenteur : contact avec l'intériorité, telle une sensation de toucher à l'intérieur de soi

Commentaire [JF9]:

Temps pour soi, temps pour sentir
économie de tâches

Commentaire [JF10]:

Jeu, recherche, se surprendre

Commentaire [JF11]:

Le solo : stratégie chorégraphique pour mettre de l'avant la sensation

(structuration : liberté, choix, modifications, répétitions pour retrouver la sensation)

Commentaire [JF12]: Transition :
mode comparatif de sensations

APPENDICE D

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

**Formulaire d'information et de consentement éthique pour les interprètes****Titre de la recherche :**

Chiasme, sensation et imaginaire dans la création de l'essai chorégraphique Aisthesis

Chercheure : Josiane Fortin, étudiante à la Maîtrise en danse (programme 3723),
au Département de danse, Université du Québec à Montréal.

Adresse courriel :

Téléphone :

Directrice de recherche :

Ce projet est réalisé sous la direction de Manon Levac, professeure au département de Danse de l'UQAM. Elle peut être jointe au (xxx) xxx-xxxx poste xxxx ou par courriel à l'adresse : AAAAAA@uqam.ca.

But général du projet

Le but de recherche de Josiane Fortin est d'étudier comment la « théorie fictionnaire de la sensation », une théorie proposée par le philosophe français Michel Bernard au sein de son ouvrage *De la création chorégraphique* (2001), guide la création d'un essai chorégraphique. Les objectifs de la chercheuse au sein de cette recherche sont les suivants : développer un essai chorégraphique à partir des concepts issus de cette théorie (chiasme, sensation et imaginaire), mettre en œuvre des procédés chorégraphiques qui permettront de transposer ces concepts philosophiques au sein de sa démarche créative en danse, mieux articuler et verbaliser son processus chorégraphique empreint d'un travail des sensations, mieux comprendre comment elle suscite un travail de la sensation chez les interprètes, élargir la connaissance des procédés qu'elle emploie et de ses possibilités en tant que créatrice, mieux situer son approche au sein de la pratique de la danse contemporaine et mettre en évidence certains aspects que la philosophie, plus particulièrement la phénoménologie, peut apporter à la danse.

Je, _____, suis intéressé(e) à collaborer volontairement et librement à titre d'interprète au projet de recherche mené par Josiane Fortin, étudiante à la maîtrise en danse à l'Université du Québec à Montréal.

Nature de la participation

Ma contribution au projet consiste à participer à un processus de création en tant qu'interprète en danse. Je serai invité(e) à offrir un peu plus d'une centaine d'heures de présence en studio et sur scène, réparties selon mes disponibilités et celles des autres participants du projet, entre la mi-septembre 2014 et la fin du mois de mars 2015. Les répétitions se dérouleront dans un studio du pavillon de danse de l'UQAM et seront d'une durée de trois à six heures par semaine environ. Mon rôle, en tant qu'interprète, sera de participer à des improvisations en studio, des explorations dansées, des répétitions et des représentations.

À deux reprises, ma participation en studio sera suivie d'une entrevue individuelle avec la chorégraphe, d'une durée d'une heure environ. La rencontre se déroulera dans un studio du pavillon de danse de l'UQAM, à une heure et à une date choisies avec la chercheure. Lors de chaque entrevue semi-directive, il me sera demandé de décrire, entre autres choses, mon expérience en tant que participant(e) du projet. Un guide d'entrevue me sera remis au préalable, une semaine avant la signature de ce formulaire de consentement, afin que je puisse prendre connaissance des questions. De plus, j'aurai à participer, lors de ces entrevues, à des entretiens d'auto-confrontation qui me permettront de décrire mon expérience vécue pendant que je m'observerai en cours d'action dans une captation vidéo.

Les entrevues et tous les moments où je serai présent(e) en studio seront enregistrés sur un support vidéo avec ma permission. Les captations vidéo seront conservées par la chercheure responsable du projet sur son ordinateur personnel et seront protégées par un mot de passe. Tous les documents (captations vidéo, transcriptions et formulaires de consentement) seront détruits cinq ans après la dernière publication. Il est entendu que les renseignements recueillis lors de l'entrevue sont confidentiels et que seules, la responsable du projet et au besoin, sa directrice de recherche, Manon Levac, auront accès aux enregistrements et au contenu de leur transcription.

Participation volontaire

Ma participation est volontaire, libre et non rémunérée. Il est entendu que j'ai le droit de me retirer de l'étude en tout temps, sans pénalité d'aucune forme. Je comprends que ma présence pendant tout le processus est importante pour le déroulement de la recherche-crédation. J'accepte donc de faire tout en mon possible pour favoriser le bon déroulement du projet du début du processus de création jusqu'à la fin des représentations publiques. Ceci dit, si je devais me retirer du projet pour une raison quelconque, je m'engage à prévenir la chercheure le plus tôt possible. Le cas échéant, je ne subirais aucune forme de pénalité et toutes les données me concernant seront détruites. En guise de compensation financière pour ma participation, un montant symbolique me sera offert (une somme symbolique par rapport à l'implication demandée).

Avantages et risques

Ma participation contribuera à l'avancement des connaissances par une meilleure compréhension des procédés et des enjeux liés à une création chorégraphique réalisée au sein d'une recherche-crédation universitaire. Il n'y a pas de risque d'inconfort important

associé à ma participation aux entrevues. Je comprends que certaines questions pourraient raviver des émotions désagréables liées à des souvenirs passés ou des expériences artistiques que je pourrais peut-être avoir mal vécues. Je demeure libre de ne pas répondre à une question que j'estime embarrassante sans avoir à me justifier. Une ressource d'aide appropriée pourra m'être proposée si je souhaite discuter de ma situation. Il est de la responsabilité de la chercheuse de suspendre ou de mettre fin à l'entrevue si elle estime que mon bien-être est menacé. La recherche peut impliquer de faibles risques d'inconfort physique et de blessures chez les interprètes et la répétitrice (risques que le métier de danseur comporte en tout temps). Un temps d'échauffement sera prévu au début de chaque répétition afin de minimiser les risques de blessures. En aucun cas, je n'aurai à effectuer des mouvements qui ne respectent pas ma condition physique. Le projet chorégraphique sera adapté à mon corps et à mes possibilités de mouvement. Dans le cas où je ressentirais un inconfort physique, quelle que soit sa nature, j'aurai la possibilité de me retirer de la répétition ou de prendre une pause sans avoir à me justifier. De plus, des ressources comme des numéros de téléphones en cas d'urgence médicale, ou de la glace pouvant être utilisée en cas d'inflammation, sont disponibles auprès de l'administration du département de danse, au local K-4210. Des organismes d'aide et de soutien psychologique, tel que le Centre de services d'évaluation et de consultation psychologique et neuropsychologique de l'UQAM, situé à cette adresse : 200, rue Sherbrooke Ouest, Montréal (514-987-0253), ainsi que des spécialistes des pratiques somatiques ou de la santé physique pourront m'être suggérés en cas de besoin.

Anonymat et confidentialité

Je suis conscient(e) que mon implication dans ce projet engage la révélation de mon identité lors de l'étape de divulgation des résultats de la recherche et lors des présentations publiques. Je serai nommé(e) dans le mémoire écrit, dans le document vidéo d'accompagnement du mémoire, ainsi que sur le matériel promotionnel de l'essai chorégraphique auquel j'aurai participé. Je m'attends à ce que mes propos ne soient utilisés qu'à des fins académiques. Je serai invité(e) à valider les extraits des entrevues qui seront cités dans le mémoire écrit. Tout renseignement donné à mon sujet qui créerait un écart de point de vue sera considéré. En cas d'écart entre mon point de vue et celui de la chercheuse, les différents points de vue seront exposés et entérinés par les deux parties.

Signatures

Il y a deux copies du formulaire de consentement, dont une que je peux garder. La chercheuse m'a demandé si j'avais des questions concernant le formulaire de consentement ou la recherche et a accepté de répondre à toutes mes questions.

Personnes à contacter : Pour tout renseignement additionnel, plainte ou critique face au projet de recherche, je pourrai m'adresser à la chercheuse. Dans l'éventualité où la plainte ne peut lui être adressée, il me sera possible de faire valoir ma situation auprès de Manon Levac, directrice de recherche, qui peut être jointe au (xxx) xxx-xxxx poste xxxx ou par courriel à l'adresse : levac.manon@uqam.ca. Je pourrai également m'adresser à Sylvie Fortin, directrice des programmes de cycles supérieurs au Département de danse, professeure et membre du Comité institutionnel d'éthique de la recherche avec des êtres

humains de l'UQAM. Cette dernière peut être jointe au (xxx) xxx-xxxx, poste xxxx, ou à cette adresse: AAAAAA@uqam.ca. Il me sera aussi possible de faire valoir ma situation auprès de la présidente du Comité institutionnel d'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM, Madame Emmanuelle Bernheim. Elle peut être jointe au (xxx) xxx-xxxx poste xxxx ou à l'adresse suivante : AAAAAA@uqam.ca.

Je, _____, ai pris connaissance de l'ensemble des informations précédentes et accepte de participer au projet.

Chercheure : _____
(signature) (date)

Participant : _____
(signature) (date)

Remerciements : Votre collaboration est essentielle à la réalisation de ce projet et nous tenons à vous en remercier.



Formulaire d'information et de consentement éthique pour la conseillère artistique

Titre de la recherche :

Chiasme, sensation et imaginaire dans la création d'un essai chorégraphique

Chercheure : Josiane Fortin, étudiante à la Maîtrise en danse (programme 3723),
au Département de danse, Université du Québec à Montréal.

Adresse courriel :

Téléphone :

Directrice de recherche :

Ce projet est réalisé sous la direction de Manon Levac, professeure au département de Danse de l'UQAM. Elle peut être jointe au (xxx) xxx-xxxx poste xxxx ou par courriel à l'adresse : AAAAAA@uqam.ca.

But général du projet

Le but de recherche de Josiane Fortin est d'étudier comment la « théorie fictionnaire de la sensation », une théorie proposée par le philosophe français Michel Bernard au sein de son ouvrage *De la création chorégraphique* (2001), guide la création d'un essai chorégraphique. Les objectifs de la chercheure au sein de cette recherche sont les suivants : développer un essai chorégraphique à partir des concepts issus de cette théorie (chiasme, sensation et imaginaire), mettre en œuvre des procédés chorégraphiques qui permettront de transposer ces concepts philosophiques au sein de sa démarche créative en danse, mieux articuler et verbaliser son processus chorégraphique empreint d'un travail des sensations, mieux comprendre comment elle suscite un travail de la sensation chez les interprètes, élargir la connaissance des procédés qu'elle emploie et de ses possibilités en tant que créatrice, mieux situer son approche au sein de la pratique de la danse contemporaine et mettre en évidence certains aspects que la philosophie, plus particulièrement la phénoménologie, peut apporter à la danse.

Je, _____, suis intéressée à collaborer volontairement et librement à titre de conseillère artistique au projet de recherche mené par Josiane Fortin, étudiante à la maîtrise en danse à l'Université du Québec à Montréal.

Nature de la participation

Ma contribution au projet consiste à agir à titre de conseillère artistique et répétitrice, ainsi qu'à participer à des entrevues. Je serai d'abord invitée à offrir vingt et une heures de présence en studio, réparties selon mes disponibilités et celles des autres participants du projet, entre la mi-janvier 2015 et la fin du mois de mars 2015. Mon rôle, en tant que conseillère artistique, sera de contribuer au développement du projet chorégraphique de la chercheure en amenant un regard nouveau, entre autres par le biais de questionnements et de remarques concernant la structure ou le propos de l'œuvre, ainsi que par des commentaires

destinés aux danseurs, afin de les aider à peaufiner leur interprétation. Chacune de mes présences sera d'une durée approximative de deux (2) heures.

À deux reprises, ma participation en studio sera suivie d'une entrevue individuelle avec la chorégraphe, d'une durée d'une heure environ. La rencontre se déroulera dans un studio du pavillon de danse de l'UQAM, à une heure et à une date choisies avec la chercheuse. Lors de chaque entrevue semi-directive, il me sera demandé de décrire, entre autres choses, mon expérience en tant que participante du projet. Un guide d'entrevue me sera remis au préalable, une semaine avant la signature de ce formulaire de consentement, afin que je puisse prendre connaissance des questions. De plus, j'aurai à participer, lors de ces entrevues, à des entretiens d'auto-confrontation qui me permettront de décrire mon expérience vécue pendant que je m'observerai en cours d'action dans une captation vidéo.

Les entrevues et tous les moments où je serai présente en studio seront enregistrés sur un support vidéo avec ma permission. Les captations vidéo seront conservées par la chercheuse responsable du projet sur son ordinateur personnel et seront protégées par un mot de passe. Tous les documents (captations vidéo, transcriptions et formulaires de consentement) seront détruits cinq ans après la dernière publication. Il est entendu que les renseignements recueillis lors de l'entrevue sont confidentiels et que seules, la responsable du projet et au besoin, sa directrice de recherche, Manon Levac, auront accès aux enregistrements et au contenu de leur transcription.

Participation volontaire

Ma participation est volontaire, libre et non rémunérée. Il est entendu que j'ai le droit de me retirer de l'étude en tout temps, sans pénalité d'aucune forme. Je comprends que ma présence pendant tout le processus est importante pour le déroulement de la recherche-crédation. J'accepte donc de faire tout en mon possible pour favoriser le bon déroulement du projet du début du processus de création jusqu'à la fin des représentations publiques. Ceci dit, si je devais me retirer du projet pour une raison quelconque, je m'engage à prévenir la chercheuse le plus tôt possible. Le cas échéant, je ne subirai aucune forme de pénalité et toutes les données me concernant seront détruites. En guise de compensation financière pour ma participation, un montant symbolique me sera offert (une somme symbolique par rapport à l'implication demandée).

Avantages et risques

Ma participation contribuera à l'avancement des connaissances par une meilleure compréhension des procédés et des enjeux liés à une création chorégraphique réalisée au sein d'une recherche-crédation universitaire. Il n'y a pas de risque d'inconfort important associé à ma participation à ces rencontres. Je comprends que certaines questions pourraient raviver des émotions désagréables liées à des souvenirs passés ou des expériences artistiques que je pourrais peut-être avoir mal vécues. Je demeure libre de ne pas répondre à une question que j'estime embarrassante sans avoir à me justifier. Une ressource d'aide appropriée pourra m'être proposée si je souhaite discuter de ma situation. Il est de la responsabilité de la chercheuse de suspendre ou de mettre fin à l'entrevue si elle estime que mon bien-être est menacé. La recherche peut impliquer de faibles risques d'inconfort

physique et de blessures chez les interprètes et la répétitrice (risques que le métier de danseur comporte en tout temps). Un temps d'échauffement sera prévu au début de chaque répétition afin de minimiser les risques de blessures. En aucun cas, je n'aurai à effectuer des mouvements qui ne respectent pas ma condition physique. Dans le cas où je ressentirais un inconfort physique, quelle que soit sa nature, j'aurai la possibilité de me retirer de la répétition ou de prendre une pause sans avoir à me justifier. De plus, des ressources comme des numéros de téléphones en cas d'urgence médicale, ou de la glace pouvant être utilisée en cas d'inflammation, sont disponibles auprès de l'administration du département de danse, au local K-4205. Des organismes d'aide et de soutien psychologique, tel que le Centre de services d'évaluation et de consultation psychologique et neuropsychologique de l'UQAM, situé à cette adresse : 200, rue Sherbrooke Ouest, Montréal (514-987-0253), ainsi que des spécialistes des pratiques somatiques ou de la santé physique pourront m'être suggérés en cas de besoin.

Anonymat et confidentialité

Je suis consciente que mon implication dans ce projet engage la révélation de mon identité lors de l'étape de divulgation des résultats de la recherche et lors des présentations publiques. Je serai nommée dans le mémoire écrit, dans le document vidéo d'accompagnement du mémoire, ainsi que sur le matériel promotionnel de l'essai chorégraphique auquel j'aurai participé. Je m'attends à ce que mes propos ne soient utilisés qu'à des fins académiques. Je serai invitée à valider les extraits des entrevues qui seront cités dans le mémoire écrit. Tout renseignement donné à mon sujet qui créerait un écart de point de vue sera considéré. En cas d'écart entre mon point de vue et celui de la chercheure, les différents points de vue seront exposés et entérinés par les deux parties.

Signatures

Il y a deux copies du formulaire de consentement, dont une que je peux garder. La chercheure m'a demandé si j'avais des questions concernant le formulaire de consentement ou la recherche et a accepté de répondre à toutes mes questions.

Personnes à contacter : Pour tout renseignement additionnel, plainte ou critique face au projet de recherche, je pourrai m'adresser à la chercheure. Dans l'éventualité où la plainte ne peut lui être adressée, il me sera possible de faire valoir ma situation auprès de Manon Levac, directrice de recherche, qui peut être jointe au (xxx) xxx-xxxx poste xxxx ou par courriel à l'adresse : levac.manon@uqam.ca. Je pourrai également m'adresser à Sylvie Fortin, directrice des programmes de cycles supérieurs au Département de danse, professeure et membre du Comité institutionnel d'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM. Cette dernière peut être jointe au (xxx) xxx-xxxx, poste xxxx, ou à cette adresse: AAAAAA@uqam.ca. Il me sera aussi possible de faire valoir ma situation auprès de la présidente du Comité institutionnel d'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM, Madame Emmanuelle Bernheim. Elle peut être jointe au (xxx) xxx-xxxx poste xxxx ou à l'adresse suivante : AAAAAA@uqam.ca.

Je, _____, ai pris connaissance de l'ensemble des informations précédentes et accepte de participer au projet.

Chercheure : _____
(signature) (date)

Participant : _____
(signature) (date)

Remerciements : Votre collaboration est essentielle à la réalisation de ce projet et nous tenons à vous en remercier.

APPENDICE E

NOTES DE PROGRAMME

Le Département de danse présente

Aisthesis

Un mémoire de création du programme de maîtrise en danse

Chorégraphe et chercheure : Josiane Fortin

Interprètes : Myriam Tremblay-Quévillon et Antoine Turmine



UQÀM | Département de danse

20, 21 et 22 mars 2015 à 20h

Piscine-théâtre

Pavillon de danse

840, rue Cherrier / Métro Sherbrooke

Entrée libre

Chers membres du jury, cher public,

Bienvenue à cette présentation du volet pratique de mon projet de recherche-création qui s'intitule *Chiasme, sensation et imaginaire dans la création de l'essai chorégraphique Aisthesis*. La présentation du volet pratique de mon mémoire est l'occasion pour moi de partager l'avancement de mes recherches et de susciter une rencontre entre l'essai chorégraphique *Aisthesis*²² et le regard du spectateur. Dans le cadre de ce processus, j'ai travaillé à développer un essai chorégraphique à partir de trois concepts : le chiasme, la sensation et l'imaginaire, des concepts issus de la « théorie fictionnaire de la sensation ». Cette théorie est proposée par le philosophe français Michel Bernard au sein de son ouvrage *De la création chorégraphique* (2001). Le but de ma recherche est d'étudier comment la « théorie fictionnaire de la sensation » me guide dans la création de l'essai chorégraphique *Aisthesis*. Les objectifs que je poursuis sont les suivants : mieux articuler et verbaliser mon processus chorégraphique empreint d'un travail des sensations, mieux comprendre comment je suscite, préserve et renouvelle ce travail des sensations chez les interprètes et mettre en œuvre des procédés chorégraphiques qui me permettent de transposer ces concepts philosophiques (chiasme, sensation et imaginaire) au sein d'une démarche créative en danse.

Pour réaliser l'essai chorégraphique *Aisthesis*, deux interprètes, Myriam Tremblay-Quévillon et Antoine Turmine, ainsi qu'une conseillère artistique, Emmanuelle Bourassa-Beaudoin, m'ont généreusement accompagnée dans le processus de création. Ensemble, nous avons cherché à laisser place à la sensibilité de deux êtres dansants, à laisser émerger une expérience sensible, par le biais d'une écoute des sensations, d'une attention des sens et d'un imaginaire à l'œuvre. Dans *Aisthesis*, deux solitudes, deux int  riorit  s, se rencontrent dans un échange sensible en partageant un même espace-temps sans aucun regard direct.

Josiane Fortin

*Les spectateurs sont conviés à un échange informel s'ils désirent rester après la présentation.

²² Le terme *aisthesis* provient « du grec aisthesis : sensation » (Després, 2000, p. 7). Le travail sur la sensation qui est au cœur de ma pratique créative correspond à une logique du mouvement « aisth  tique », à une approche « plaçant en son cœur la sensation, la qualité, l'énergie du mouvement, plutôt que sa fonction significative ou sa forme » (Després, 2000, p. 5).

Després, A. (2000). *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : logique du geste esthétique* (thèse de doctorat). Université Paris VIII.

Crédits et remerciements

Chorégraphe et chercheure : Josiane Fortin

La chorégraphie a été créée en collaboration avec les interprètes.

Interprètes : Myriam Tremblay-Quévillon

Antoine Turmine

Conseillère artistique : Emmanuelle Bourassa-Beaudoin

Musique : Louis Fortin – Production Les Muses

Nicolas Bernier – *The Dancing Deer (Short Edit), Line (b)*

Autechre – *Perlence Losid 2, os veix 3*

Éclairages : Benoit Larivière

Costumes : Josiane Fortin et les interprètes

Chargé de projet : Alain Bolduc

Technicienne en travaux pratiques : Éliane Cantin

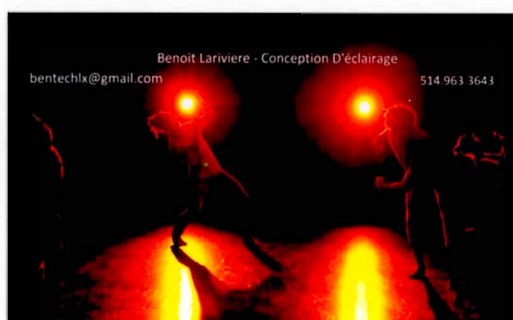
Directrice de recherche : Manon Levac

Membres du jury : Danièle Desnoyers

Manon Levac

Katya Montaignac

Je tiens à remercier du fond du cœur mes généreux interprètes, Myriam et Antoine, qui ont plongé dans le projet avec enthousiasme, ma directrice de recherche sensible et dévouée, Manon, qui m'a conseillée et guidée avec générosité durant tout le processus, ainsi que tous les collaborateurs du projet; Emmanuelle, Benoit, Louis, Nicolas, Geneviève Dussault, Valérie Philibert, Alain, Éliane, et enfin, les personnes qui m'ont offert un grand support; mon mari Maxime, ma famille et belle-famille, mes parents Monique et Pierre, ma sœur Janika, les professeurs, les chargés de cours et tout le personnel du Département de danse.



Biographies

Josiane Fortin – Chorégraphe et chercheure

Josiane est diplômée du baccalauréat en danse à l'UQAM, profil création, depuis 2010, où elle a reçu la bourse William Douglas. Dans le cadre du festival Montréal en Lumière, elle a dansé pour le collectif In The City et pour Deborah Dunn. À la fin de son baccalauréat, elle a présenté sa création *Les voix de l'ombre* à l'Agora de la danse. Depuis, elle a dansé pour Lynda Gaudreau dans *Out of Grace*. En 2011, elle a chorégraphié *X-Peau*, une pièce pour des artistes tatoués de la Galerie Légend'Art. Récemment, elle a présenté ses créations *Corps ordinatosure*, *Des os qui craquent*, *7 pupilles de feu* et *Corps-peau-ration* au Gesù et au Festival FRINGE. Récipiendaire de la bourse Pierre-Lapointe en 2013, elle complète présentement une maîtrise en danse à l'UQAM, où elle travaille en tant qu'auxiliaire d'enseignement pour divers cours du baccalauréat.

Myriam Tremblay-Quévillon – Interprète

Myriam Tremblay-Quévillon a commencé au Cégep de Montmorency en 2004, où elle a fait son DEC en danse. Elle a poursuivi sa formation en danse à l'UQAM et obtenu son Baccalauréat : volet Interprétation en 2010. Elle a dansé pour quelques chorégraphes depuis la fin de ses études dont Manon Oligny et ses *Blanche-Neiges*. Elle travaille en tant qu'interprète pour Josiane Fortin depuis 2010. De plus, elle est entraîneuse privée dans un centre de conditionnement physique et instructrice de Pilates.

Antoine Turmine – Interprète

Issu et toujours investi dans le milieu de la danse traditionnelle québécoise, Antoine Turmine porte également les habits du danseur contemporain. Diplômé en danse (BACC) à l'UQAM depuis 2014, il se lance désormais dans une maîtrise en danse afin de mieux situer et (re)questionner sa lecture du son et du corps. Antoine est actuellement visible et impliqué dans le travail de la compagnie *Zogma*, *Quantum Collective*, *La R'voyure* et *Bang Bang collectif!* en plus de participer à plusieurs créations indépendantes.

Emmanuelle Bourassa-Beaudoin – Conseillère artistique

Suite à une formation en Cecchetti, en Limon et en technique *release*, Emmanuelle a interprété le travail de plusieurs chorégraphes avant de se joindre à la compagnie Dave St-Pierre et plus tard, au Carré des Lombes. Elle s'est ensuite lancée dans *Les Angèles, ces derniers bleus*, un projet collectif de création. Elle a également collaboré avec Hinda Es-Sadiqi pour la création du vidéo-danse *La terre nous est étroite*. Elle est présentement en cheminement à la maîtrise en danse à l'UQAM, où elle assure les postes d'auxiliaire d'enseignement et de répétitrice pour plusieurs cours en danse et en éducation somatique. Emmanuelle est deuxième répétitrice pour le Carré des Lombes et enseigne la danse contemporaine et la danse créative.

Benoit Larivière – Éclairagiste

En 2009, après 15 ans en informatique, un choix s'impose, continuer dans le même domaine après une mise-à-pied massive, ou vivre sa passion quotidiennement par son métier. Benoit choisit le chemin de la passion et s'inscrit dans une formation de technicien de scène. À travers les projets, petits et gros, Benoit trouve sa voie dans la conception d'éclairage. 2014 est le début de collaborations en théâtre et de la conception des éclairages des soirées Passerelle 840, au Département de danse de l'UQAM. Cette année est aussi le début d'une relation avec la compagnie de danse Tentacle Tribe.

Louis Fortin – Production Les Muses – Compositeur

Louis Fortin est un auteur, compositeur, interprète et multi-instrumentiste. Par ses compositions, il cherche à transmettre ce qu'il possède au creux même de sa personne. Pour lui, il faut se laisser consumer dans l'œuvre, se laisser emporter par elle, se transformer avec et pour la création. La compagnie Production les Muses se spécialise dans la composition de mélodies pour des projets artistiques éclectiques tels que le théâtre, les films, la danse, les courts ou longs métrages, l'art visuel, le cirque...

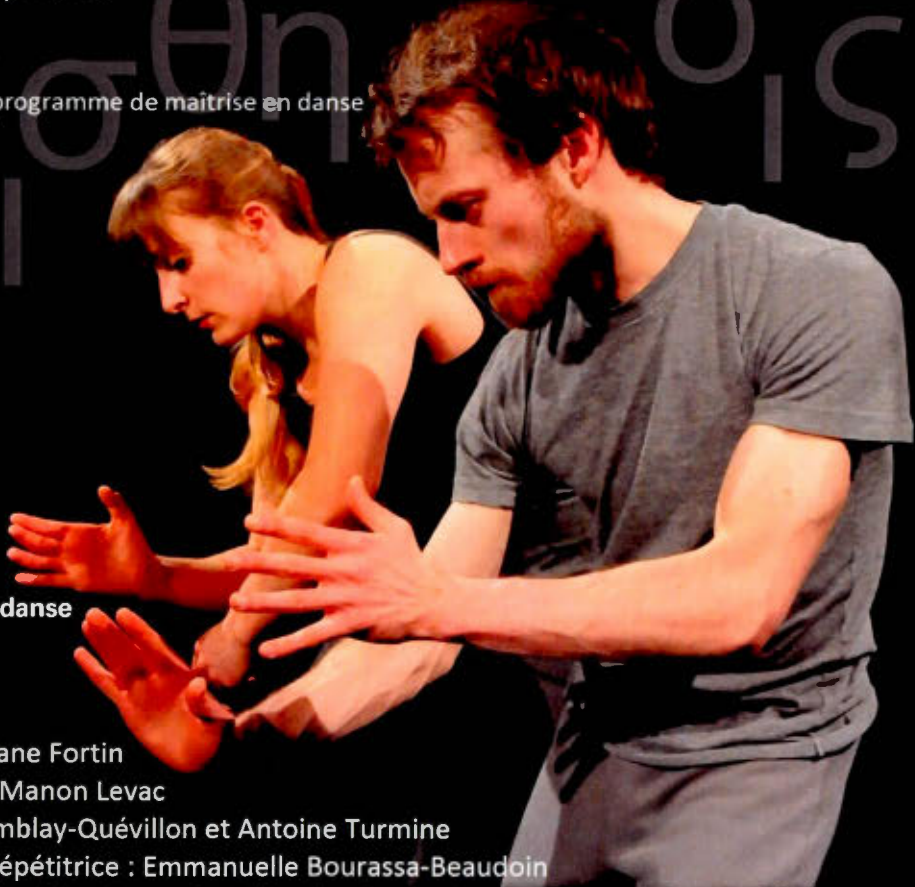
Nicolas Bernier – Compositeur

Nicolas Bernier vogue allègrement entre musique concrète, électronique en direct, post-rock, *glitch*, *ambient*, improvisation, bruitisme, *field recording*, installation, performance et vidéo tout en collaborant avec la danse, le théâtre et le cinéma. Au sein de cet éclectisme demeure une constante: la recherche d'un équilibre entre cérébralité et sensualité ainsi qu'entre matières organiques et traitements numériques. Son travail a capté l'intérêt d'événements tels que Prix Ars Electronica (Autriche), SONAR (Espagne), Mutek (Québec), DotMov Festival (Japon), ZKM (Allemagne), Transmediale (Allemagne) et est disponible sur plusieurs étiquettes de disques.

Cette présentation publique constitue l'aboutissement d'une démarche de recherche et de création visant à rencontrer les exigences partielles du programme de maîtrise en danse de l'UQAM. Ce programme a pour objectif de former des professionnels aptes à renouveler leur pratique et à assurer un rôle de leadership dans le développement de la danse.

APPENDICE F

AFFICHETTE



Le Département de danse présente

Aisthesis

Un mémoire de création du programme de maîtrise en danse

20, 21 et 22 mars à 19h
Piscine-théâtre
Pavillon de danse
840, rue Cherrier
📍 Sherbrooke
Entrée libre

UQÀM Département de danse

Recherche-création : Josiane Fortin
Directrice de recherche : Manon Levac
Interprètes : Myriam Tremblay-Quévillon et Antoine Turmine
Conseillère artistique et répétitrice : Emmanuelle Bourassa-Beaudoin
Éclairages : Benoit Larivière | Musique : Louis Fortin - Production Les Muses | Photo : Cindy Lopez

LISTE DES RÉFÉRENCES

- Abdou El Anouï, N.-P. (1997). *La conceptualisation de l'art chorégraphique. Concepts et pratiques de la danse* (thèse de doctorat). Presses universitaires du Septentrion, Université de Paris VIII.
- Ackerman, E., Masciotra, D. et Roth, W.-M. (2001). "Maai": The Art of Distancing in Karate-Do Mutual Attunement in Close Encounters. *Journal of Adult Development*, 8(2), 119-203.
- Amra, S. (2007). *Créativité, sensation et imaginaire : étude de pratiques d'enseignement de l'improvisation dansée* (mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). Consulté à l'adresse : <http://www.archipel.uqam.ca/3370/>
- Andrieu, B. (2014). *Enseigner par son corps*. Paris : L'Harmattan.
- Avstreich, Z. (2008). The Body in Psychotherapy: Dancing with the Paradox. Dans F. J. Kaklauskas, S. Nimanheminda, L. Hoffman et J. MacAndrew (dir.), *Brilliant Sanity: Buddhist Approaches to Psychotherapy* (p. 213-221). Colorado : University of the Rockies Press.
- Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti.
- Barbaras, R. (2005). De la phénoménologie du corps à l'ontologie de la chair. Dans J.-C. Goddard (dir.), *Le corps* (p. 207-249). Paris : Vrin.
- Barbaras, R., Bimbenet, E. et Cariou, M. (dir.). (2003). *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*. Actes du colloque organisé par la Faculté de Philosophie de l'Université Jean Moulin - Lyon III, le 1^{er} et 2 mars 2002. Milan : Associazione Culturale Mimesis; Paris : Vrin.
- Barbaras, B., Court, R., Dastur, F., Didi-Huberman, G., Escoubas, É., Garelli, J., Matos Dias, I. et Schmid, H. (1998). *Phénoménologie et esthétique*. La Versanne : Éditions Encre Marine.
- Bernard, M., Nioche, J. et Perrin, J. (2005, septembre). Échanges et variations sur H₂O-NaCl. *Magazine du Centre d'Art et de création des Savoies à Bonlieu Scène nationale*, 1-5. Consulté à l'adresse : http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=10.
- Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. Pantin : Centre national de la danse.

- Bernard, M. (1993, octobre). Sens et fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels. *Nouvelles de danse*, (17), 56-64.
- Blackwood, M. (producteur). (1990). *Body on the Edge of Crisis* [film documentaire]. États-Unis : Michael Blackwood Productions.
- Bois, D. (2002). Effort, conscience et perception. Dans *Un effort pour être heureux* (p.39-49). Paris : Éditions Point d'Appui.
- Brohm, J. M. (1988). Corpus Symbolicum. *Quel corps?*, (34/35), 22-40.
- Brooker, C. (2001). *Le corps humain : Étude, structure et fonction*. Paris : De Boeck Supérieur.
- Brun, D., Challet-Haas, J. et Collod, A. (2007). *Dossier Laban*. Centre National de Documentation Pédagogique en ligne. Consulté à l'adresse : <http://documents.univ-lille3.fr/files/espaces/pers/30/P6730/partage/Licence%20S2/Analyse%20chor%C3%A9graphique%202/Laban.pdf>.
- Bruneau, M. et Villeneuve, A. (2007). *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Burrows, J. (2010). *A Choreographer's Handbook*. Londres : Routledge.
- Cazemajou, A. (2013). Les consignes comme embrayeurs d'action et de perception en cours de yoga/danse contemporaine. *Staps*, 4(102), 61-74.
- Cegarra, M. (2010, été). Le Body Weather : investigation du corps et de ses changements. *NDD L'actualité de la danse*, (48), 8.
- Charbonnier, G. (2002). Entretien avec André Marchand. Dans *Le Monologue du peintre* (p. 109-115). Paris : Éditions de la Villette.
- Charmatz, B. et Launay, I. (2002). *Entretien à propos d'une danse contemporaine*. Pantin : Centre national de la danse.
- Chavanne, J. (1997). *Entre le silence et l'arbre*. Paris : Gallimard.
- Chevrier, J. (2003). Chapitre 3 : La spécification de la problématique. Dans B. Gauthier (dir.), *Recherche sociale : de la problématique à la collecte des données* (p. 51-73). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- CNRTL. (2015). Méridien. Dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Consulté le 23 juillet 2015 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/m%C3%A9ridien>.

- CNRTL. (2015). Porosité. Dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Consulté le 14 juillet 2015 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/porosite>.
- CNRTL. (2015). Sensorium. Dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Consulté le 29 décembre 2015 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/sensorium>.
- CNRTL. (2015). Substantif. Dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Consulté le 26 août 2015 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/substantif>.
- Després, A. (2000). *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : logique du geste esthétique* (thèse de doctorat). Université Paris VIII.
- Despujol, F. (1992). Corps et culture : l'apport de l'anthropologie. Dans *Le Corps* (p. 13-26). Paris : Éditions Bréal.
- Dokic, J. (2007). Expérience corporelle. Dans M. Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps* (p. 358-362). Paris : PUF.
- Dupuy, D. (1992, novembre). Le royaume dont le prince est un danseur. *Cahiers du renard : Interprètes inventeurs*, (11/12), 89-98.
- Faure, S. (2004). L'imaginaire dans le processus d'incorporation du métier de danseur. Dans C. Fintz (dir.), *Les imaginaires du corps, tome 2* (p. 73-90). Paris : L'Harmattan.
- Febvre, M. et Massoutre, G. (2012). États de corps : présentation. *Spirale*, (242), 31-32.
- Filion, N. (2009). *Pour une logique chorégraphique de la sensation : Document d'accompagnement de l'essai scénique Certaines scènes peuvent ne pas convenir* (mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). Consulté à l'adresse : <http://www.archipel.uqam.ca/2367/>
- Fontaine, G. (2004). La danse en ses moments. Dans *Les danses du temps* (p. 46-63). Pantin : Centre national de la danse.
- Fortin, S. et Newell, P. (2008). Dynamiques relationnelles entre chorégraphes et danseurs contemporains (S. Bild, trad.). Dans *Danse et santé* (p. 87-114). Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Fortin, S. (1996). L'éducation somatique : nouvel ingrédient de la formation pratique en danse. *Nouvelles de danse : L'intelligence du corps I*, (28), 15-30.
- Fuller, Z. (2014). Seeds of an Anti-Hierarchic Ideal: Summer Training at Body Weather Farm. *Theatre, Dance and Performance Training*. 5(2), 197-203.

- Gaudet, C. (2012). *L'ambiguïté comme vecteur de sensation : réflexion sur quatre études chorégraphiques* (mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). Consulté à l'adresse : <http://www.archipel.uqam.ca/5262/>
- Ginot, I. (2009). Discours, techniques du corps et technocorps. Dans P. Gioffredi (dir.), *À la rencontre de la danse contemporaine, porosités et résistances* (p. 265-293). Paris : Éditions l'Harmattan.
- Glon, M. (2006, mars). Le corps perçu. *Repères : Image du corps*, 1(17), 24-25.
- Gonzalez de Rivera, J. L. (1997). États de conscience et relaxation : la spécialisation hémisphérique et les états de conscience. *Revue française de relaxation psychothérapique*, (18), 1-16. Consulté à l'adresse : http://www.psicoter.es/art/97_A153_08.pdf
- Gosselin, P. (2006). La recherche en pratique artistique. Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiéc (dir.), *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 21-31). Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Gravel, C. (2012). *La création du danseur dans l'espace de l'œuvre chorégraphique : autopoïétique d'une (re)prise de rôle* (mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). Consulté à l'adresse : <http://www.archipel.uqam.ca/5114/1/M12609.pdf>.
- Guisgand, P. (2012). Étudier les états de corps. *Spirale*, (242), 33-34.
- Guisgand, P. (2004, juin). Pollock ou les états de corps du peintre. *DEMéter*, 1-13, Consulté à l'adresse : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/corps/guisgand>
- Harbonnier, N. (2012). Plongée dans l'expérience sensible. *Spirale*, (242), 50-52.
- Huesca, R. (2010). « Percevoir l'œuvre/l'événement – spectacle ». Dans *L'Écriture du (spectacle) vivant* (p. 75-99). Strasbourg : Les Cahiers du Portique.
- Humphrey, D. (1959). *The Art of Making Dances*. New York : Groove Press.
- Huynh-Montassier, E. (1992). Passages secrets. Dans S. Le Marietta et H. Robbe (dir.), *Le corps de la danse* (p. 10-13), Paris : Ministère de la Culture.
- Kalem, A. (2001). *La phénoménologie de Merleau-Ponty et le corps dansant*. Consulté à l'adresse <http://www.bodig.org/texts/Merleau-pontyEtDanse.pdf>

- Karsenti, T. et Savoie-Zajc, L. (2004). Chapitre 3 : De la problématique au problème de recherche. Dans T. Karsenti et L. Savoie-Zajc, *La recherche en éducation : étapes et approches* (p. 61-80). Sherbrooke : Éditions du CRP.
- Kuypers, P. (1998). Introduction : La composition, *Nouvelles de danse*, (36/37), 5-10.
- Kuypers, P. (dir.) (1996). L'intelligence du corps. *Nouvelles de danse*, (28), 14.
- Laban, R. (1994). *La maîtrise du mouvement* (J. Challet-Haas et M. Bastien, trad.). Paris : Actes Sud. (Original publié en 1988)
- Laplantine, F. (2010). *La description ethnographique*. Paris : Armand Colin.
- Lawton, M. (2012). À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais (thèse de doctorat). Université Charles de Gaule – Lille III.
- Larousse (2016). Habitus. Dans *Le Dictionnaire Larousse en ligne*. Consulté le 15 juillet 2016 à l'adresse <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/habitus/38790>
- Larousse. (2015). Conscience. Dans *Le Dictionnaire Larousse en ligne*. Consulté le 22 juillet 2015 à l'adresse <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/conscience/18331?q=conscience#18225>
- Larousse. (2015). Intransitif. Dans le *Dictionnaire Larousse en ligne*. Consulté le 26 août 2015 à l'adresse <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/intransitif/43973/locution?q=intransitif#180397>
- Larousse. (2014). Fiction. Dans *Le Dictionnaire Larousse en ligne*. Consulté le 10 juin 2014 à l'adresse <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fiction/33587?q=fiction#33530>
- Laurier, D. et Gosselin, P. (2004). Des repères pour la recherche en pratique artistique. Dans D. Laurier et P. Gosselin (dir.), *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique* (p. 165-183). Montréal : Guérin.
- Lavoie-Marcus, C. (2011). *Vers une phénoménologie de la danse : une approche merleau-pontienne* (mémoire de maîtrise, Université de Montréal). Consulté à l'adresse : https://papyrus.bib.umontreal.ca/jspui/bitstream/1866/8610/4/Lavoie-Marcus_Catherine_2011_memoire.pdf
- Le Breton, D. (2005). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Presses Universitaires de France.

- Lesage, B. (2004). Itinéraire pour un dialogue corporel structurant : Quel corps, quel engagement, pour quelles structures de travail et avec quels outils? *Thérapie psychomotrice et recherches*, hors série, 408-443.
- Louppe, L. (2007). *Poétique de la danse contemporaine – La suite*. Bruxelles : Contredanse.
- Louppe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse.
- Madden, P. (1993). *Shaping Motion and Movement; A Perspective*. Notes de cours, DAN-7100 *Théorie et observation du mouvement*, par Geneviève Dussault et Nicole Harbonnier-Topin, 2013. Document inédit, Université du Québec à Montréal.
- Mangione, M. A. (1993). The origins and evolution of somatics: Interviews with five significant contributors to the field (thèse de doctorat). The Ohio State University.
- Martin, A. (2012). Itinéraire d'un corps dansant. *Spirale*, (242), 54-56.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le Visible et l'Invisible*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Montaignac, K. (2015). Au cœur de la sensation : l'esthétique des états de corps. *Jeu : revue de théâtre*, 4(157), 68-71.
- Moore, C.-L. (2009). Effort : The Inner Domain of Human Movement. Dans *The Harmonic Structure of Movement, Music and Dance According to Rudolf Laban: An Examination of His Unpublished Writings and Drawings* (p. 147-185). New York : Edwin Mellen Press.
- Mucchielli, A. (dir.). (2004). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.
- Paillé, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique*, (23), 147-181.
- Passeron, R. (1989). *Pour une philosophie de la création*. Paris : Éditions Klincksieck.
- Perrin, J. (2007). *Projet de la matière – Odile Duboc*. Pantin : Centre national de la danse et Dijon : Les Presses du réel.
- Perrin, J. (2006). *Les corporéités dispersives du champ chorégraphique : Odile Duboc, Maria Donata d'Urso, Julie Nioche*. Actes du colloque Projection : des organes hors du corps, à l'Université Paris VIII, le 13 et 14 octobre 2006, Consulté à l'adresse www.epistemocritique.org

- Plevin, M. (2007). Journeying Between Will and Surrender in Authentic Movement: A Personal and Clinical Perspective. Dans P. Pallaro (dir.), *Authentic Movement: Moving the Body, Moving the Self, Being Moved: A Collection of Essays – Volume Two* (p. 105-115). Philadelphia : Jessica Kingsley Publisher.
- Quaglia, R. (1992, novembre). Un certain état. *Cahiers du renard : Interprètes inventeurs*, (11/12), 35-41.
- Renou, L. (trad.) (1956). Le Puruṣa. Dans *Hymnes spéculatifs du Véda* (p. 97). Paris : Gallimard.
- Riskin, J. (2002). *Science in the Age of Sensibility: the Sentimental Empiricists of the French Enlightenment*. Chicago : University of Chicago Press.
- Robinson, J. (1981). *Éléments du langage chorégraphique*. Paris : Éditions Vigot.
- Rosch, E., Thompson, E. et Varela, F. (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit*. Paris : Éditions du Seuil.
- Schechner, R. (1990). Magnitudes of performance. Dans R. Schechner et W. Appel (dir.), *By means of performance: intercultural studies of theatre and ritual* (p. 19-49). Cambridge : University Press.
- Sibony, D. (2005). *Création : essai sur l'art contemporain*. Paris : Éditions du Seuil.
- Sibony, D. (1991). *Entre-deux, l'origine en partage*. Paris : Éditions du Seuil.
- Stuart, M. (2010). *On va où, là : damaged goods*. Dijon : Presses du Réel.
- Taylor, G. (2010). Empty? A critique of the notion of 'emptiness' in Butoh and body Weather training. *Theater, Dance and Performance Training*, 1(1), 72-87.
- Ténenbaum, Y. (2002). Ikeda Carlotta, un art de la présence. Dans O. Aslan et B. Picon-Vallin (dir.), *Butô(s)* (p. 199-217). Paris : CNRS.
- Tousignant, M. (1993). *Les approches alternatives qualitatives de recherche*. Notes de cours, DAN-8002 *Méthodologie : Séminaire d'initiation à la recherche*, par Marie Beaulieu, 2013. Document inédit, Université du Québec à Montréal.
- Tremblay, M. (2007). *Définition partielle des concepts de kinésphère et de dynamosphère comme outils d'interprétation en danse contemporaine* (mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). Consulté à l'adresse : <http://www.archipel.uqam.ca/1346/1/M10134.pdf>

- Topin, N. (2000). *L'étirement dans l'entraînement du danseur, entre idéal et efficacité* (mémoire comme exigence partielle du D.E.A., Université Paris 8). Consulté à l'adresse : https://danse.uqam.ca/upload/files/nicole_harbonnier_etirement.pdf
- Van de Ven, F. (2010, été). Le Body Weather se concentre sur la rencontre entre les corps et leur environnement – Entretien avec Frank Van de Ven (F. Muraille, trad.). *NDD L'actualité de la danse*, (48), 9.
- Vellet, J. (2006). La transmission matricielle de la danse contemporaine. *Staps*, 2(72), 79-91.